MAÎTRES ANCIENS & DU XIXe SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 9 novembre 2022 - 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris



ARTCURIAL



Lot n°127, Jean-Honoré Fragonard, *Intérieur d'étable* (détail), p.42-45

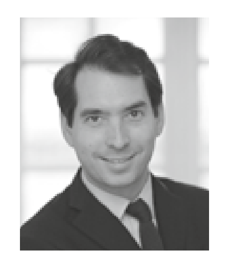
MAÎTRES ANCIENS & DU XIXe SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 9 novembre 2022 - 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

DÉPARTEMENT MAÎTRES ANCIENS & DU XIXe SIÈCLE


Matthieu Fournier
Directeur associé,
Commissaire-priseur


Elisabeth Bastier
Spécialiste


Matthias Ambroselli
Spécialiste junior


Margaux Amiot
Administratrice


Flora Burquier-Chamot
Administratrice junior

ARTCURIAL DANS LE MONDE


Martin Guesnet
International senior advisor


Miriam Krohne
Directrice Allemagne


Caroline Messensee
Directrice Autriche


Vinciane de Traux
Directrice Belgique


Emilie Volka
Directrice Italie


Olivier Berman
Directeur Maroc


Olga de Marzio
Directrice Monaco


Gerard Vidal
Représentant Espagne

MAÎTRES ANCIENS & DU XIXe SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

vente n°4217

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 26

Samedi 5 novembre
11h-18h
Dimanche 6 novembre
14h-18h
Lundi 7 novembre
11h-19h
Mardi 8 novembre
11h-19h
Mercredi 9 novembre
Sur rendez-vous

Lots en provenance hors CEE (indiqués par un ❍ : aux commissions et taxes indiquées aux conditions générales d'achat, il convient d'ajouter la TVA à l'import (5,5% du prix d'adjudication).

VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 9 novembre 2022 - 18h

Commissaire-priseur
Matthieu Fournier

Spécialistes
Matthieu Fournier
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com

Élisabeth Bastier
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 53
ebastier@artcurial.com

Matthias Ambroselli
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26
mambroselli@artcurial.com

Informations
Margaux Amiot
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 07
mamiot@artcurial.com

Flora Burquier-Chamot
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 07
fburquier@artcurial.com

Experts
Dessins anciens et du XIXe siècle
Cabinet de Bayser
Tél. : +33 (0)1 47 03 49 87
expert@debayser.com

Sculptures
Sculpture & Collection
Alexandre Lacroix
Elodie Jeannest de Gyvès
Tél. : +33 (0)1 83 97 02 06
a.lacroix@sculptureetcollection.com
e.jeannest@sculptureetcollection.com

Vente organisée avec la collaboration du cabinet Turquin
Tél. : +33 (0)1 47 03 48 78
eric.turquin@turquin.fr

Catalogue en ligne
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71
salesaccount@artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 17 00
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Beatrice Fantuzzi
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 77
bfantuzzi@artcurial.com

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

ARTCURIAL
Live Bid

Assistez en direct aux ventes aux enchères d'Artcurial et enchérissez comme si vous y étiez, c'est ce que vous offre le service Artcurial Live Bid.
Pour s'inscrire :
www.artcurial.com








Lot n°192, Pays-Bas du Nord, fin du XVe siècle, Atelier du Maître de la Vie de la Vierge,
La Vierge à l'Enfant allaitant (détail), p.134-135

INDEX

A

ALAUX Jean — 233
AMIGONI Jacopo — 152
ANTOMMARCHI François — 225
ARCIS Marc — 106
ATOCHE Louis-Jean-Marie — 233
AUBERT Louis — 134

B

BARRERA Francisco (attr. à) — 172
BAURSCHEIT le Jeune Jan Pieter van (attr. à) — 135
BELLE Alexis-Simon — 112
BERTIN Jean-Victor — 222
BOILLY Louis-Léopold — 223
BOL Hans (ent. de) — 182
BONVIN François — 240, 241, 247
BOTTINI Georges — 260
BOUCHER François — 120
BOUCHER François (d'après) — 126
BOUGUEREAU William — 251
BOUTON Charles-Marie — 233
BRAMER Leonaert — 207
BREDAEL Josef van — 199

C

CARIANI Giovanni (suiveur de) — 165
CARROGIS dit CARMONTELLE Louis — 141
CASSAS Louis-François — 220
CHARDIN Jean-Siméon — 130
CHARPENTIER Jean-Baptiste — 139
CHASSELAR Charles-Abraham — 233
CHASSERIAU, Théodore — 239
CICERI Pierre-Luc-Charles — 233
CLEVE Corneille van (ent. de) — 116
COGNIET Léon - 233
COINY Joseph - 233
COUTAN Amable-Paul - 233
COUTURE Thomas - 248, 250
CRETI Donato - 174

D

DELACROIX Eugène — 237, 238
DELAROCHE Paul — 236
DESBOIS Jules — 255
DESMOULINS François-Barthélémy-Auguste — 233
DESTOUCHES Paul-Emile — 233
DEVAMBEZ André — 265
DREUX Alfred de — 243
DRIVIER Léon-Ernest — 268
DRÖLLING Michel-Martin — 233
DRÖLLING-PAGNIÈRE Louise-Adéone — 233
DUBOIS François — 233
DUBOST Antoine — 226
DUMONSTIER Etienne (attr. à)—102, 105
DUMONSTIER Etienne (ent. de) — 103
DYCK Anton van (ent. de) — 216

F

FABRITIUS Carel (ent. de) — 187
FABRY Emile — 269
FIOT Maximilien — 266
FLANDRIN Paul — 242
FLORIS Frans — 189
FORAIN, Jean-Louis — 258, 259
FOULLON née VACHOT, Lucile — 228
FRAGONARD Jean-Honoré — 127, 133
FREY Johann Jakob — 235
FRIANT Emile — 263

G

GADDI Taddeo — 162
GASSEL Lucas — 193
GASSIES Jean-Bruno — 233
GIAMBOLOGNA (d'après) — 161
GILLOT Claude — 122
GIRODET-TRIOSON Anne-Louis — 229 à 232
GODCHAUX Roger — 262
GRENIER de SAINT-MARTIN François — 233
GREUZE Jean-Baptiste — 142
GUARDI Francesco — 153, 155
GUIDOBONO Bartolomeo — 156
GUILLEMOT Alexandre-Charles — 233

H

HALLÉ Noël — 147
HANSEN Constantin — 246
HARLEEM Cornelis Cornelisz. van — 188
HARNETT William Michael — 253
HAUDEBOURT-LESCOT Hortense — 233
HEEREMANS Thomas — 217
HEIM François-Joseph — 233
HOUBRAKEN Nicola van — 175
HUET Jean-Baptiste — 149
HULSDONCK Jacob van (attr. à) — 198

I

IHLE Hans Jaochim — 261
INGRES Jean-Auguste Dominique — 233

L

LACOSTE Charles — 264
LA FOSSE Charles de — 119
LA HYRE Laurent de — 108
LANCRET Nicolas — 124, 125
LANDINI Camillo — 138
LE BRUN Charles (atelier de) — 111
LECOMTE Hippolyte — 233
LEMOINE Marie-Victoire (attr. à) — 136
LEPRINCE Auguste-Xavier — 233
LEPRINCE Robert-Léopold — 233
LESUEUR Jean-Baptiste — 233
LONGHI Alessandro — 154
LONGHI Luca (attr. à) — 166

M

MAÎTRE DE LA NATIVITÉ DE CASTELLO — 160
MAÎTRE DE LA VIE DE LA VIERGE — 192
MALLET Jean-Baptiste — 150
MANGLARD Adrien — 140
MARÉCHAL Charles-Raphaël — 252
MARTENS Jacob — 215
MAUZAISSE Jean-Baptiste — 233
MET DE BLES Herri (ent. de) — 180
METSYS Quentin (ent. de) — 185
MERCIER Philippe — 117
MNISZECH André Jerzy — 254
MONNOYER Jean-Baptiste — 114
MOREAU Louis-Gabriel — 137

N

NATTIER Jean-Marc — 131
NOËL Jules — 249

O

OOSTEN Isaac van — 190

P

PAJOU Augustin — 129, 132
PASCH le Jeune Lorens — 151
PERMOSER Balthasar (attr. à) — 123
PERNOT François-Alexandre — 233
PERRIER François — 110
PICART Bernard — 115
PICOT François-Edouard — 233
PINELLI Bartolomeo — 234
PORTA Guglielmo della (ent. de) — 176
POT Hendrick — 195
PULZONE Scipione (atelier de) — 157

Q

QUINSAC Paul — 257

R

REGNAULT Henri Alexandre Georges — 245
RÉGNIER Auguste-Jacques — 233
REMBRANDT (ent. de) — 187
RÉMOND Jean-Charles-Joseph — 233
RENOUX Charles-Caïus — 233
RIDOLFI Claudio — 168
RIGAUD Hyacinthe (et collab.) — 113
RING le Jeune, Ludger Tom — 194
ROBERT Hubert — 128, 145
RUBENS Pierre-Paul (ent. de) — 208

S

SAVERY Roelant — 203
SALVI dit SASSOFERRATO Giovanni Battista — 167
SCHEFFER Ary — 233
SCHUPPEN Jacob van — 118
SCHWABE Carlos — 267
SEGHERS Gerard — 197
SNYDERS Frans — 191
STAGNO Bernadino di Mariotto dello (et atelier) — 164
STALBEMT Adriaen van — 206
STEVENS Alfred — 244
SUSINI Antonio (attr. à) — 161

T

TAMAGNI Vincenzo — 159
TAUNAY Nicolas-Antoine — 221
THIÉNON Claude — 233
THIRY Léonard — 104
THOMAS Antoine-Jean-Baptiste — 233
TILMAN Simon Peter — 204
TRINQUESSE Louis-Roland — 144

V

VERNET Horace — 233
VIGÉE-LE BRUN Elisabeth Louise — 148
VINCHON Auguste-Jean-Baptiste — 233
VINCKBOONS David — 196
VOORHOUT Johannes — 218
VOS Cornelis de — 201
VOS Paul de (ent. de) — 200

W

WATELET Louis-Etienne — 233
WATTEAU Antoine — 121
WERFF Adriaen van der — 202
WEYDEN Rogier van der (d'après) — 179
WHITTET-SMITH James — 256
WILDENS Jan — 209
WILT Thomas van der — 212

Y

YKENS Frans — 213

101

Ecole française vers 1600

Portrait de Pierre de Ronsard

Huile sur panneau de chêne, une planche
Annoté 'PIERRE DE RONSART' en haut à gauche
Un cachet à la cire rouge portant
les armoiries de la famille de Verthamon
au verso
36 × 28 cm
(Fentes, restaurations et petit manque
à droite)

Provenance:
Château du T, Toulouse, au XXe siècle ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Angers

Portrait of the poet Pierre de Ronsard, oil on oak panel, French School, ca. 1600
14.17 × 11.02 in.

7 000 - 10 000 €

Couronné de lauriers, c'est l'un des plus célèbres poètes de la langue française qui vient ici à notre rencontre, dans la simplicité d'un petit portrait sur panneau où nous le retrouvons sobrement vêtu de noir et les traits marqués par « le vieil âge » inéluctable contre lequel il mettait inlassablement en garde ses amours[1].

Originaire du Vendômois, Ronsard fréquente la cour, envisage une carrière de robe et étudie passionnément les poètes latins comme Virgile et Horace avant de s'intéresser à la littérature italienne de Dante, Pétrarque ou Boccace. En 1547, il rencontre Joachim du Bellay et c'est ensemble, avec d'autres poètes, qu'ils vont former le groupe de la « Brigade » puis de la Pléiade, pour promouvoir la diffusion de la culture classique dans un esprit humaniste, et ce dans la langue française à une période où le latin dominait encore la scène littéraire. Protagonistes majeurs de la littérature de la Renaissance, ils participèrent à l'unification d'une langue française encore disparate, à la mise en place de règles grammaticales et à l'enrichissement du vocabulaire.

« Prince des poètes et poète des princes[2] », Pierre de Ronsard est l'une des chevilles ouvrières de la belle langue française qui se répandra dans toute l'Europe au XVIIIe siècle. Ses célèbres vers « Mignonne, allons voir si la rose… », dédiés à Cassandre, ont traversé les siècles et sont encore sur les pages des cahiers et les lèvres des écoliers et des amoureux.

1. « M'asseurant toutefois qu'alors que le vieil âge / aura comme un sorcier changé vostre visage, / et lors que vos cheveux deviendront argentéz, / et que vos yeux d'amour ne seront plus hantez… », Élégie, *Second Livre des Sonnets pour Hélène.*
2. Michel Dassonville, *Ronsard : Étude historique et littéraire, vol. III : Ronsard : Prince des poètes ou poète des princes (1550-1556)*, Genève, 1976.


PIERRE DE RONSART



102

Attribué à Etienne DUMONSTIER

Paris, vers 1540 - 1603

Portrait de femme en buste, vers 1585

Crayon noir et sanguine
24 × 19,50 cm

Provenance:
Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot, Me Ader, 13-14 juin 1956, nº 16 (110.000 francs, comme attribué à François Quesnel);
Vente anonyme; New York, Sotheby's, 12 janvier 1994, nº 39 (comme François Quesnel);
Collection particulière européenne

Bust portrait of a woman, black and red chalk, attr. to E. Dumonstier
9.45 × 7.68 in.

6 000 - 8 000 €



103

Ecole française du XVIe siècle

Entourage d'Etienne Dumonstier

Portrait du cardinal Philippe de Lenoncourt portant le cordon de l'ordre du Saint Esprit

Huile sur panneau de chêne, une planche
Annoté 'portrait du cardinal / sixte quin qui a été élevé / à la papauté' au verso
38,50 × 26 cm
(Fente consolidée en partie supérieure)

Portrait of cardinal Philippe de Lenoncourt, oil on oak panel, French School, 16th C.
15.16 × 10.24 in.

10 000 - 15 000 €



104

Léonard THIRY

Deventer, vers 1500 - Anvers, vers 1550

Vierge à l'Enfant sur un trône avec le petit saint Jean-Baptiste

Plume et encre noire, lavis gris, passé au stylet; traces de mise au carreau au crayon noir, passé au crayon noir pour un report au verso, de forme cintrée en partie supérieure
Annoté 'maître Roux Leblanc Leblanc 20f' au verso
19 × 12,80 cm
(Pliures et taches)
Sans cadre

The Virgin and Child and the infant saint John the Baptist, pen and black ink, grey wash, by L. Thiry
7.48 × 5.04 in.

10 000 - 20 000 €

D'origine flamande, Léonard Thiry travaille à Fontainebleau dans le premier cercle de Rosso. Son nom apparaît en 1536 dans les « Comptes du Bâtiment du Roi », comme œuvrant à la galerie François Ier. Il travaille également avec Primatice, mais son style heurté et ciselé est marqué au fer du Rosso.

Notre dessin, avec le repentir sur la position de la tête de la Vierge et le voile flottant, montre aussi un trait qui ne manque pas de souplesse, et le lavis bien posé donne aux volumes de l'ampleur, tout en imprégnant la scène d'un souffle de légèreté.

L'inspiration religieuse, moins connue chez Thiry que ses têtes de fantaisie ou ses séries d'histoire ancienne et mythologique, (voir E. Brugerolles, *Le dessin en France au XVIe siècle*, cat. exp. Paris, 1994, n° 32-41), reconstitue en pointillé un artiste plus complet qu'on ne le pensait auparavant. Outre les dessins miniatures sur le thème de la *Sainte Famille* conservés à l'Albertina (voir E. Knab et H. Widauer, *Französische Zeichnungen der Albertina*, Vienne, 1993, n°F14-15-16, repr.), un dessin de même sujet est récemment entré dans une collection particulière. Ce dessin, par son ampleur, vient appuyer ce contour plus complet de l'artiste.



105

Attribué à Pierre DUMONSTIER

Paris, vers 1543 - 1601

Portrait d'homme en buste au col de dentelle, vers 1580

Crayon noir et sanguine
33 × 22 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Tajan, 6 juillet 2001, nº 77;
Chez Thomas Le Claire, en 2001;
Acquis auprès de celui-ci par l'actuel propriétaire;
Collection particulière européenne

Bust portrait of a man with lace collar, black and red chalk, attr. to P. Dumonstier
12.99 × 8.66 in.

15 000 - 20 000 €

106

Marc ARCIS

Mouzens, 1655 - Toulouse, 1739

Narcisse

Terre cuite originale patinée à l'imitation du bronze
Porte une inscription 'Narcisse / par Marc - Arcis né à Moussens / près Lavaur en 1655 / mort en 1739'à l'encre et une ancienne étiquette à l'intérieur sous la base
25,50 × 50 × 19,50 cm
(Restaurations)

Repose sur un socle en bois noirci sur pieds sculptés à motif de rinceaux

Bibliographie en rapport:
Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1914, vol. 2, p.7-10
François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, 1977, vol. I, p.30.

Narcissus, patinated terracotta, by M. Arcis
10.04 × 19.69 × 7.68 in.

20 000 - 30 000 €

La carrière de Marc Arcis s'inscrit principalement entre Toulouse et Versailles. Élève du peintre Jean- Pierre Rivaltz (1625-1706), il côtoie dans son important atelier toulousain les peintres Raymond Lafage (1656-1684) et Antoine Rivaltz (1667-1735). Les trois élèves deviennent les acteurs majeurs de la vie artistique dans la ville rose durant le règne de Louis XIV. Au début des années 1680, Arcis se rend à Paris et l'on retrouve ses travaux à l'église de la Sorbonne mais surtout à Versailles où il sculpte des termes, des vases, des trophées, des masques et divers ornements. Il est reçu membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1684. Son morceau de réception, un médaillon figurant *Saint Marc*, est aujourd'hui conservé dans l'église Notre-Dame de Versailles. De retour à Toulouse, sa renommée faite, il entreprend de nombreux chantiers à l'Hôtel de Ville, à l'Académie, dans des couvents (des Carmes, des Augustins) ou encore dans des églises (Saint-Sernin, Saint Etienne). Véritable chef de file d'une importante école toulousaine de sculpture au tournant du XVIIe siècle, Marc Arcis verra son héritage prospérer à la génération suivante avec François Lucas (1736-1813) et Bernard Lange (1754-1839).

François Souchal dans son ouvrage *French sculptors of the 17th and 18th centuries* mentionne un *Narcisse* par Marc Arcis appartenant au chevalier Rivaltz présenté au Salon de l'Académie de Toulouse en 1755 sous le numéro 113.



❍ 107

Ecole de Fontainebleau

Le repos de Diane et de ses nymphes

Plume et encre brune et rehauts de blanc sur papier teinté en ocre jaune
40,60 × 54,50 cm
(Restaurations, et partiellement remonté à la plume)

Provenance:
Collection du vicomte Bernard d'Hendecourt, Paris;
Sa vente, Londres, Sotheby's, 8-10 mai 1929, n° 146 (comme Niccolò dell'Abate);
Collection Tancred Borenius (1885-1948), Londres;
Chez Matthiesen Ltd., Londres, jusqu'en 1946;
Collection privée, jusqu'en 1968;
Collection de Mrs. Rolo, Londres, avant 1981

Expositions:
Drawings through four centuries, New York, Wildenstein, été 1949, n° 9
L'École de Fontainebleau, Paris, L'Œil galerie d'art, décembre 1963 - février 1964, p.16, n° 24
L'École de Fontainebleau: Mannerism at the Court of France, Londres, Wildenstein, 1er juin -15 juillet 1994, n° 28
In Commemoration of the 30th Anniversary: L'École de Fontainebleau Exhibition, Tokyo, Wildenstein, 24 octobre - 29 novembre 2003, n° 4

Œuvre en rapport:
Gravure en sens inverse de la composition par Battista Franco, vers 1536, sans doute d'après une composition perdue de Giulio Romano (fig.1, voir St. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, Rome, 1993, n°186, repr. p.197)

The rest of Diana and her nymphs,
pen and brown ink and white highlights, School of Fontainebleau
15.98 × 21.46 in.

8 000 - 12 000 €



Fig.1

L'identification de notre dessin s'est vue consolidée par son lien avec une composition gravée par Battista Franco en sens inverse (fig.1). Quelques variantes importantes sont néanmoins visibles sur notre feuille : une figure de femme est ajoutée à droite et l'arborescence est transformée. Le style bellifontain du dessinateur permet de penser qu'il s'agit sans doute d'une dérivation par un artiste travaillant en France d'un dessin perdu de Giulio Romano, peut-être rapporté par Primatice ou un autre artiste. La végétation de l'arbre à droite, dont les filaments pendent comme une mousse de forêt primitive, est typique de l'école de Fontainebleau.

La très originale figure de la Fécondité, avec sa fontaine de lait s'écoulant du sein de la nymphe comme une longue chevelure, rappelle que Diane était la protectrice des femmes, et en particulier des mères. On retrouve cette invention dans un dessin de Giulio conservé au Louvre, *Bacchus et Ariane*, utilisé dans la salle des *Métamorphoses* du Palais du Te, qui fut terminée en 1527 (voir L. Angelucci et R. Serra, *Giulio Romano*, Paris, 2012, n°10, repr. fig.10).



108

Laurent de LA HYRE

Paris, 1606 - 1656

Narcisse

Huile sur toile
100 × 136,50 cm
(Petits manques)

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Christie's,
19 juillet 1929, n° 111

Bibliographie:
Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier,
Laurent de La Hyre 1606-1656.
L'homme et l'œuvre, Genève, 1988,
p.242, n° 199, repr.

Narcissus, oil on canvas,
by L. de La Hyre
39.37 × 53.74 in.

200 000 - 300 000 €

Dans un calme paysage, le jeune et beau Narcisse « épuisé par une chasse animée sous la chaleur », s'est allongé près d'une source « limpide, aux ondes brillantes et argentées », pour s'y désaltérer, mais - continue Ovide - « tandis qu'il désire apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui : en buvant, il est saisi par l'image de la beauté qu'il aperçoit. (…) Il est ébloui par sa propre personne et, visage immobile, reste cloué sur place, telle une statue en marbre de Paros. Couché par terre, il contemple deux astres, ses propres yeux, et ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes même d'Apollon, ses joues d'enfant, sa nuque d'ivoire, sa bouche parfaite et son teint rosé mêlé à une blancheur de neige. Admirant tous les détails qui le rendent admirable, sans le savoir, il se désire et, en louant, il se loue lui-même ; (…) il embrase et brûle tout à la fois. Que de fois il a donné de vains baisers à la source fallacieuse, que de fois il a plongé ses bras au milieu des ondes pour saisir la nuque entrevue, sans se capturer dans l'eau ! [1] ». La célèbre histoire de Narcisse, tombé amoureux de son propre reflet et qui, ne pouvant le saisir, se laissa mourir de chagrin avant de se changer en la fleur qui porte son nom, est contée par Ovide dans ses *Métamorphoses*, source d'inspiration intarissable pour les artistes et particulièrement illustrée par la peinture d'histoire du XVIIe siècle.

Le merveilleux tableau de Laurent de La Hyre que nous présentons ici, dont la trace avait été perdue après son passage en vente en 1929 et qui réapparaît dans un merveilleux état de conservation, en est un témoignage magistral. Le peintre y démontre sa culture classique et sa grande admiration pour les anciens, servies par un pinceau délicat et une singulière poésie qui n'appartiennent qu'à lui. Avec beaucoup de sensibilité esthétique, La Hyre a placé dans le site idéal décris par Ovide un rebord de pierres circulaire, fragmentaire, moussu et brisé par endroits, pour enchâsser les eaux limpides de la source. A ses côtés, un imposant bloc de pierre sculpté d'un relief représentant un sacrifice antique, sert d'accotoir à deux nymphes, dont l'une évoque sans doute Echo, éconduite par le beau Narcisse et réduite progressivement à sa simple voix par le chagrin, dont Ovide indique la présence compatissante auprès du jeune homme jusqu'à sa mort. La singularité de la composition imaginée par La Hyre réside également dans la présence de ces deux lévriers traités avec un réalisme trahissant le goût du peintre pour



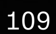
la chasse[2], dont les yeux doux et profonds semblent témoigner de l'inquiétude pour leur maître perdu dans sa contemplation. Ils sont tenus en laisse par deux amours, venus déposséder Narcisse de sa passion première et pointant d'un doigt moqueur la nouvelle.

Cette composition et cinq autres firent l'objet d'une tenture dite « des Amours des dieux », inventoriée en 1673 dans le Mobilier de la Couronne. Disparate dans les sujets et les formats, elle rassemble des tapisseries inspirées de tableaux de Laurent de La Hyre qui, comme celui que nous présentons ici, ne semblent pas avoir été conçus dans cette perspective et ne constituent pour aucun des cartons de tapisserie. Elle dut donc être réalisée a posteriori, sans doute dans les années 1640, en lien avec Alexandre de Comans, qui dirigeait la manufacture du faubourg Saint-Marcel. Parmi les tableaux répertoriés qui ont inspiré cette tenture, *L'Enlèvement d'Europe*, conservé au Museum of Fine Arts de Houston, est en effet daté de 1644[3]. Plusieurs tapisseries illustrant notre Narcisse sont conservées, et deux copies du tableau sont répertoriées[4], témoignant du succès de cette composition.

Laurent de La Hyre ne fit jamais le voyage à Rome et son œuvre est volontiers considéré comme résolument français. Issu de l'atelier de Georges Lallemant, ses débuts témoignent d'une grande observation du maniérisme bellifontain avant de se trouver une manière propre, empreinte à la fois de réalisme et de lyrisme, qui lui permet de rivaliser avec Simon Vouet et lui vaut de nombreuses commandes religieuses et privées. Le bref séjour de Nicolas Poussin à Paris entre 1640 et 1642 marque le retour du goût pour l'Antique et le classicisme dans la capitale et fut à l'origine de l'« atticisme parisien » dont Laurent de La Hyre, avec ses compositions élégantes et délicates, fut l'un des principaux représentants.

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre 3.
2. J. Thuillier et P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 163.
3. J. Thuillier et P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 240-245, n° 198-203.
4. Alger, musée des Beaux-Arts et vente à Paris, Hôtel Drouot, 27 juin 1959.





109

Ecole probablement du XVIIe siècle

Tête de Gorgone

Marbre blanc
Hauteur: 37 cm
(Usures de surface et manques)

Head of a Gorgone, white marble, probably 17th C.
H.: 14.6 in.

15 000 - 20 000 €





110

François PERRIER

Pontarlier, 1590 - Paris, 1650

L'Adoration des bergers

Huile sur toile
185 × 118 cm
(Restaurations)

Exposition:
François Perrier. Les premières œuvres de Lanfranco à Vouet, Paris, galerie Eric Coatalem, 2001

Bibliographie:
Alvin L. Clark, *François Perrier. Reflections on the Earlier Works from Lanfranco to Vouet*, Paris, 2001, p.113-114, repr. coul. pl. VIII, et ill. 52

The Adoration of the shepherds, oil on canvas, by Fr. Perrier 72.83 × 46.46 in.

80 000 - 120 000 €



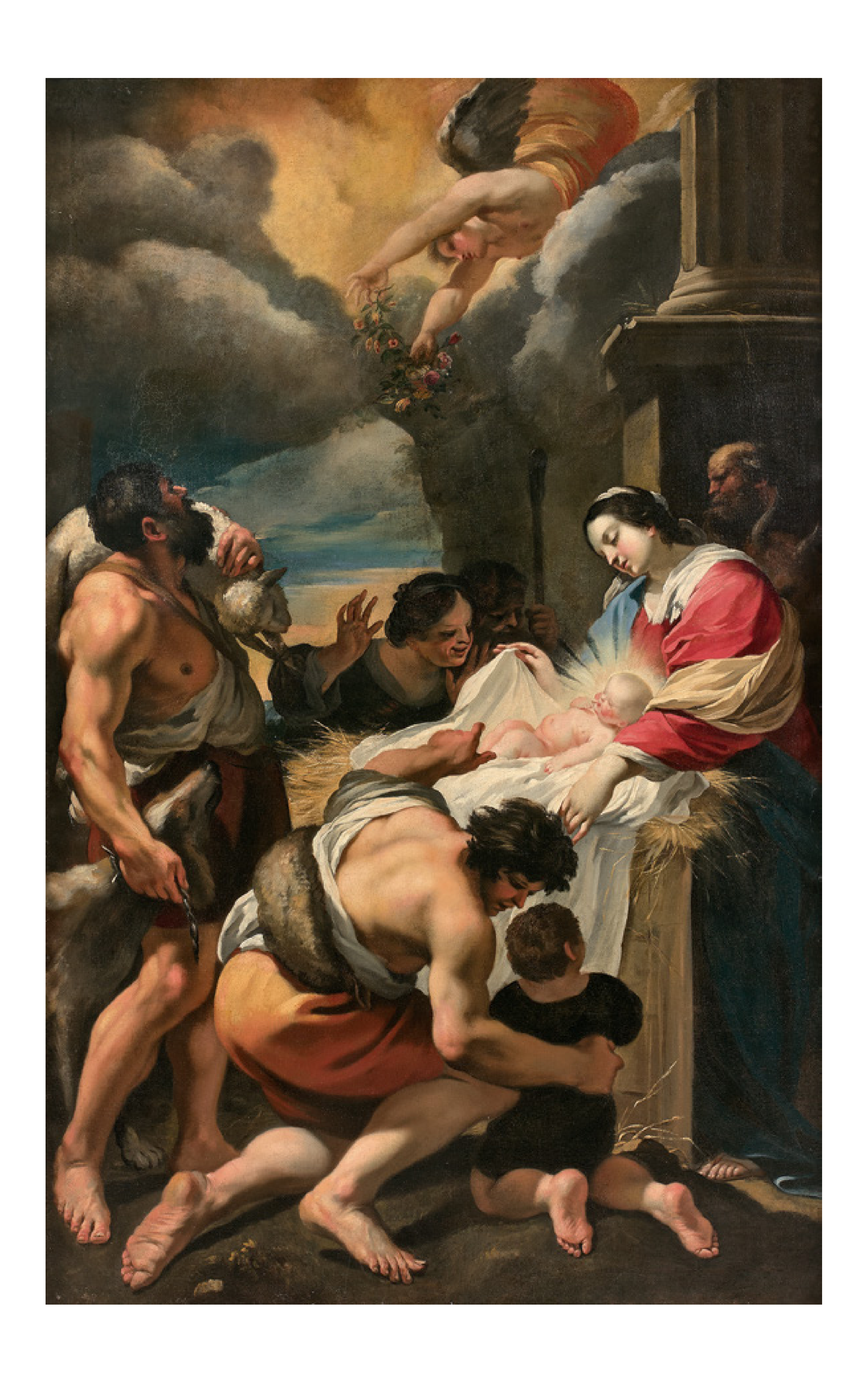
Fig.1

Formé dans un premier temps à Lyon, probablement auprès d'Horace Le Blanc, François Perrier se rend à Rome en 1624 où il fait la connaissance de Giovanni Lanfranco avec lequel il collabore à la coupole de San Andrea della Valle, s'imprégnant du style libre et coloré du maître du baroque romain. De retour en France, à Lyon puis à Paris, il devient l'un des principaux collaborateurs de Simon Vouet jusqu'en 1635, date à laquelle il repart à Rome pour dix ans.

Datée par Alvin L. Clark vers 1633-1634, cette grande *Adoration des bergers* a été peinte par François Perrier peu de temps après qu'il cesse de travailler dans l'atelier de Vouet et avant son second séjour italien. Probablement réalisée pour un monument religieux, elle témoigne de l'observation que fit le peintre de l'art de Lanfranco et de celui de Vouet, tous deux pleinement assimilés et lui permettant de dégager sa manière propre.

Dans un décor de ruines classiques tels que les artistes de la première moitié du XVII[e] siècle aimaient à utiliser, la Vierge présente l'enfant Jésus nouveau-né aux bergers, prévenus par les anges et venus l'adorer. Leurs figures brunes et musculeuses contrastent avec la blancheur du drap sur lequel le Christ est présenté, ainsi qu'avec les carnations de la Vierge Marie. Les yeux levés vers le ciel, le berger de droite fait le lien entre le registre supérieur, lieu du divin habité ici par un ange brandissant une guirlande de fleurs, et la terre sur laquelle le Verbe s'est incarné. Au pied de la colonne se tient la discrète figure de Joseph, regardant vers l'extérieur de la grotte où se lève un jour nouveau.

Chairs puissamment modelées, drapés épais, visages caractérisés, coloris chaud et vibrant, l'art de François Perrier est ici bien reconnaissable dans cet important tableau à l'élaboration duquel il a accordé un soin particulier, comme en atteste le dessin préparatoire conservé dans les collections du musée de Weimar (fig. 1, inv. KK 7799).





❍ 111

Atelier de Charles LE BRUN

Paris, 1619 - 1690

Relevé du décor du plafond de l'Escalier du Roi au Château de Versailles

Crayon noir, sanguine et lavis gris, traces de stylet, sur plusieurs feuilles
36 × 51,50 cm
(Anciennes pliures)

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 9 juillet 1981, n° 51

Decoration of the ceiling of the King's Staircase at the Château de Versailles, black pencil, red chalk and brown wash, workshop of C. Le Brun
14.17 × 20.28 in.

8 000 - 12 000 €

L'escalier des Ambassadeurs se trouvait dans l'aile droite du château de Versailles et menait aux Grands Appartements du roi conduisant eux-mêmes vers la galerie des Glaces. Décoré entre 1674 et 1679 par Charles Le Brun et ses collaborateurs, il s'agit du seul ensemble décoratif de Versailles intégralement gravé. Notre grande et belle feuille, qui illustre l'angle du plafond contenant l'allégorie de l'Europe et présente des repentirs et des traces de stylet, est ainsi très probablement l'œuvre d'Etienne Baudet, chargé de ce travail dès 1678.

112

Alexis-Simon BELLE

Paris, 1674 - 1734

Portrait du prince Jacques François Edward Stuart

Huile sur toile
127 × 102 cm
(Restaurations)

Portrait of James Francis Edward Stuart, oil on canvas, by A. S. Belle
50 × 40.16 in.

15 000 - 20 000 €

Jacques François Edward Stuart (1688-1766) est le fils de la princesse Marie de Modène et du roi Jacques II d'Angleterre et d'Irlande et Jacques VII d'Ecosse. Ce dernier est renversé lors de la Grande Révolution de 1688 et s'exila à Saint-Germain-en-Laye, alors que sa fille Marie II d'Angleterre devient reine aux côtés de son mari le roi Guillaume III. A la mort de son père en 1701, Jacques Stuart est prétendant au trône d'Angleterre et d'Ecosse, soutenu par Louis XIV et ses partisans les Jacobites. Cependant, son adhésion à l'Eglise catholique romaine dans la lignée de son père permet au Parlement anglais de déposer un *Bill d'attainder* contre lui, les royalistes considérant comme impossible son avènement s'il ne faisait pas profession d'anglicanisme. Malgré plusieurs tentatives et soulèvements, Jacques Stuart, surnommé le « Vieux Prétendant », ne parvint pas à récupérer le trône et son père demeura le dernier de la dynastie des Stuart au pouvoir.

Alexis-Simon Belle, peintre français à la cour du roi Jacques II lorsqu'il réside à Saint-Germain-en-Laye, réalise plusieurs portraits officiels de Jacques Stuart et des Jacobites. Ce portrait en armure est typique de la représentation de Jacques Stuart, portant sur sa cuirasse le ruban bleu de l'Ordre de la Jarretière. Un portrait similaire issu de l'atelier de Belle et daté de 1712 est conservé à la National Portrait Gallery de Londres.



112



113

Hyacinthe RIGAUD et collaborateur

Perpignan, 1659 - Paris, 1743

Portrait d'un avocat

Huile sur toile, de forme ovale
75 × 59,50 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Piasa, 27 mars 2000, n° 71 ;
Collection Thierry et Christine de Chirée;
Leur vente, Paris, Hôtel Drouot, Aguttes, 30 mars 2011, n° 328;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, thèse de doctorat, Paris, Ecole pratique des hautes études, 2003, cat. II, n° 6
Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue concis de l'œuvre*, Sète, 2013, n° P.221
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743. II. Catalogue raisonné*, Dijon, 2016, p.233, n° P.690

Portrait of a lawyer, oil on canvas, by H. Rigaud and coworker 29.53 × 23.43 in.

12 000 - 15 000 €

114

Jean-Baptiste MONNOYER

Lille, 1636 - Londres, 1699

Vase de fleurs et fruits sur un entablement

Huile sur toile
91,50 × 71 cm
(Restaurations)

Vase of flowers and fruits
on an entablature, oil on canvas,
by J. B. Monnoyer
36.02 × 27.95 in.

15 000 - 20 000 €

L'art de Jean-Baptiste Monnoyer illustre un véritable renouvellement du genre de la nature morte en France sous le règne de Louis XIV, passant de sobres compositions aux messages moralisateurs à un discours clairement ornemental, utilisant vases, pièces d'orfèvrerie, fruits et fleurs pour leur valeur décorative, tantôt dans la profusion, tantôt en les agençant avec raffinement et équilibre, comme dans l'élégant bouquet que nous présentons ici.

Sur un piédestal de pierre est disposé un vase d'où s'échappe un majestueux bouquet de fleurs variées, toutes au paroxysme de leur floraison, offrant le spectacle de leurs pétales colorés, délicats ou ébouriffés et de leurs tiges entremêlées. Trois roses dégringolent vers nous, nous invitant à la contemplation des richesses de la nature.





115

115

Bernard PICART

Paris, 1673 - Amsterdam, 1733

Cérémonie du baptême et de la coupe des cheveux des enfants chez les Incas

Plume et encre noire, lavis gris
sur trait de crayon, incisé
Signé et daté 'B. Picart f. 1723.'
en bas à gauche
15,20 × 21,20 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Christie's,
23 juin 2009, n° 55;
Collection particulière, Belgique

The naming and the hair cutting of the children of the Incas, pen and black ink, grey wash, signed and dated, by B. Picart
5.98 × 8.35 in.

2 000 - 3 000 €

Ce dessin est préparatoire à l'une des illustrations des *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* dont la première partie fut publiée à Amsterdam en 1723. La lettre de la gravure indique : « On coupe les cheveux, et on donne un nom aux fils de l'Yncas » et le texte explique : « Ils sevroient les enfans à deux ans & leur coupoient les premiers cheveux, avec lesquels ils étoient venus au Monde ; (...). Quand on devoir faire cette céremonie tous les parens s'assembloient exprès & celui qu'on avoit choisi pour parrain donnoit le premier coup de ciseau à son filleul (...). Après le parrain tous les autres suivoient à leur tour & chacun selon son âge ou la qualité coupoit les cheveux de l'enfant qu'ils n'avoient pas plutôt rasé à leur mode que tout d'un commun accord ils lui imposoient un nom (...). »

116

Ecole française vers 1720

Entourage de Corneille van Clève

Psyché découvrant l'Amour

Bronze à patine mordorée
Hauteur: 45 cm
(Petits chiffres apposés au XXe siècle par grattage sur la base)

Bibliographie en rapport:
François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, 1977, vol. III, p.394-397, cat. 66
Robert Wenley, *French Bronzes in the Wallace Collection*, Londres, 2002, p.74-75
Geneviève Bresc-Bautier, Guilhem Scherf, *Bronzes français, de la Renaissance au Siècle des Lumières*, Paris, 2008, p.415, cat. 114

Psyche discovering the sleeping Cupid, bronze, circle of C. van Clève
H.: 17.72 in.

60 000 - 80 000 €

Souvent présenté en paire avec *Vénus désarmant l'Amour*, cet important bronze s'inscrit dans un corpus d'œuvres répondant au grand engouement pour les sujets galants dans le premier tiers du XVIIIe siècle. Ces groupes, alors très recherchés, illustrent les tourments de l'amour en s'inspirant notamment des poèmes d'Anacréon. Depuis la fin des années 1960, la majorité des spécialistes s'accordent pour dater la création et la fonte de ce modèle vers 1720 dans l'entourage de Corneille Van Clève. Les plus beaux exemplaires, dont les patines transparentes et mordorées rappellent celles de notre épreuve, sont conservés à Dresde (Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, acquis en 1722/23 par Auguste le Fort) et à Londres (Wallace Collection, portant le « c » couronné apposé à Paris entre 1745 et 1749).





117

Philippe MERCIER

Berlin, 1689 - Londres, 1760

Portrait d'Eleanor Brownlow, vicomtesse Tyrconnel

Trois crayons
Papier filigrané
15,10 × 13,10 cm
(Légèrement insolé, petites taches)
Sans cadre

Provenance:
Collection J. P. Heseltine, son cachet (L.1507) au verso en bas à gauche;
Vente anonyme; Monaco, Sotheby's, 2 décembre 1989, n°172

Portrait of Eleanor Brownlow, Viscountess Tyrconnel, red, black and white chalk, by Ph. Mercier 5.94 × 5.16 in.

4 000 - 6 000 €

Ce dessin est une étude préparatoire au portrait de la Vicomtesse Tyrconnel (décédée en 1730) pour le tableau de Sir John Brownlow, Vicomte Tyrconne, et sa famille sur les terres de Belton House, peint par Mercier, conservé à Belton House, Lincolnshire (fig. 1, voir R. Edwards, *Early conversation Pictures*, 1954, n°80, repr.).



Fig.1



118

Jacob van SCHUPPEN

Fontainebleau, 1670 - Vienne, 1751

Portrait d'homme en Apollon dans un paysage

Huile sur cuivre
Signé 'Van Schuppen / pinxit.' en bas au centre
35 × 27 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Rossini, 17 décembre 2009, nº 158

Portrait of a man as Apollo in a landscape, oil on copper, signed, by J. van Schuppen 13.78 × 10.63 in.

6 000 - 8 000 €



119

Charles de LA FOSSE

Paris, 1636 - 1716

Jésus ressuscitant la fille de Jaïre

Huile sur toile
Porte le numéro '173' sur le châssis au verso
79 × 63,50 cm
(Restaurations anciennes)

Provenance:
Peut-être le tableau cité dans l'inventaire après-décès de l'artiste sous le n° 12;
Peut-être le tableau cité dans l'inventaire après-décès d'Elisabeth Beguin, sous le n° 57;
Probablement collection Ange-Laurent de Lalive de Jully;
Sa vente, Paris, 1764, n° 232 sous un titre erroné : «La Résurrection de la Belle mere de S. Pierre, par LA FOSSE… C'est le petit tableau du grand que La Fosse a peint aux Chartreux»;
Probablement sa vente, Paris, 5 mars 1770, n° 45 : «La Résurrection de la mère de Saint-Pierre : petit tableau du grand qui est peint aux Chartreux», acquis par Rémy pour 231,19 livres;
Probablement vente Le Doux, Paris, 24 avril 1775, n° 54;
Collection particulière, Ile-de-France

Bibliographie:
Probablement Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, 1757, p.151
Probablement Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique...*, Paris, 1766, t. I, p.128
Probablement Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716. 2. Catalogue raisonné*, Dijon, 2006, p.87, mentionné dans la notice du n° P. 124 et p.142-143, n° P.P. 117

Gravure:
Par Moreau

Jesus raises Jairus' daughter, oil on canvas, by Ch. de La Fosse 31.10 × 25 in.

12 000 - 15 000 €

Entre 1698 et 1700, Charles de La Fosse participe à la commande d'une suite de tableaux illustrant la vie du Christ pour l'église du couvent des Chartreux dans le quartier du Luxembourg à Paris. *La Résurrection de la fille de Jaïre*, dont notre tableau est un *riccordo*, aujourd'hui conservé dans l'église parisienne Notre-Dame-de-Bercy, appartient à cet ensemble. Relaté dans l'évangile selon saint Luc, cet épisode est rarement représenté. La Fosse en a choisi le moment du dénouement : « Alors [Jésus] lui saisit la main et dit d'une voix forte : « Mon enfant, éveille-toi ! » » (Lc 8, 54). Reprenant dans un format propre à une destination privée la grande composition des Chartreux (390 x 290 cm), ce tableau récemment redécouvert est probablement celui répertorié dans la collection Lalive de Jully.

Nous remercions Madame Clémentine Gustin-Gomez de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu.

120

François BOUCHER

Paris, 1703 - 1770

Chaumières dans un paysage, d'après Abraham Bloemaert

Sanguine
Annotée 'Lemoine' en bas à gauche sur le montage
21,50 × 30 cm
Sans cadre

Provenance:
Collection André-Gaspard-Parfait de Bizemont Prunelé, Orléans, son cachet (L.128) en bas à gauche;
Collection particulière, Normandie

Bibliographie:
Emile Davoust, *Le comte de Bizemont, artiste-amateur orléanais, ses oeuvres et ses collections*, Orléans, 1891, p.169, n° 1005 (Le Moine (sculpteur), Une chaumière, à la sanguine)

Cottages in a landscape, red chalk, inscribed, by Fr. Boucher
8.46 × 11.81 in.

6 000 - 8 000 €

Notre dessin est une copie d'une gravure de Abraham Bloemaert sans les personnages (voir J. Bolten, *Abraham Bloemaert the drawings*, 2007, vol.II, n°1564a et 1564b, repr. p.470). Boucher a copié à plusieurs reprises des gravures de Bloemaert, notamment du *Tekenboek* (voir R. Shoolman Slatkin, « Abraham Bloemaert and François Boucher », in *Master Drawings*, vol. 14, n° 3, automne 1976, p. 247-60 et pl. 1-15, p. 317-31). Notre copie montre qu'il s'est aussi intéressé à d'autres motifs que ceux du *Tekenboek*.

Nous remercions Monsieur Alastair Laing qui nous a aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie, et pour les informations afférentes.

Nous remercions Madame Françoise Joulie de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie.



❍ 121

Antoine WATTEAU

Valenciennes, 1684 - Nogent, 1721

La revanche des paysans

Huile sur panneau de noyer, une planche, entoilé
Trace de cachet à la cire rouge et une ancienne étiquette annotée 'The Country Peoples Revenge / an original by Watteau' au verso
32,50 × 39,50 cm

Provenance:
Collection F. Levin, Londres;
Acquis après de ce dernier le 11 juin 1946 par Wildenstein, Londres;
Collection de Mr. et Mrs. A. Rofe, Londres, jusqu'en 1966

Expositions:
Important Paintings of the French XVIIIth Century, Londres, Wildenstein, 21 mars - 28 avril 1956, n° 13
France in the Eighteenth Century, Londres, Royal Academy of Arts, 6 janvier -3 mars 1968, n° 721 (cat. par D. Sutton, avec une provenance erronée), repr. fig. 54, une étiquette au verso

Bibliographie:

Pierre Hédouin, «Watteau: catalogue de son œuvre»," in *L'Artiste*, 4e série, n° 5, 1846, p.80, n° 128
Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, 1875, p.60-61, n° 61
Claude Phillips, *Antoine Watteau*, Londres, 1895, p.28, note 1
Louis de Fourcaud, «L'existence de Watteau», in *La Revue de l'art ancien et moderne*, X, juillet-décembre 1901, p.163
Virgile Josz, *Watteau. Mœurs du XVIIIe siècle*, Paris, 1903, p.128-129 et p.427
Virgile Josz, *Watteau*, Paris, 1904, p.55 et p.191
Émile Dacier, Jacques Hérold et Albert Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau*, t. III, Paris, 1922, p.122, mentionné dans la notice du n° 291. et t. IV, 1921, pl. 291 (la gravure de Baron)
Gabriel Séailles, *Watteau*, Paris, 1927, p.60-61
Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, 1928, p.13
Louis Réau, «Watteau» in L. Dimier (dir.), *Les peintres français du XVIIIe siècle*, Paris et Bruxelles, 1928, t. I, p.33, n° 47
Marcel Roux, *Inventaire du fonds français : graveurs du dix-huitième siècle*, t. II, Paris, 1933, p.64-65, n° 43
Hélène Adhémar, *Watteau, sa vie et son œuvre*, Paris, 1950, p.238, n° 279 (comme Jérôme François Chantereau ou un autre «disciple» de Watteau)
«Vernis», «International Studio… Some Discoveries», in *The Connoisseur*, CXXXVII, n° 554, juin 1956, p.273, repr.
Karl T. Parker et Jacques Mathey, *Antoine Watteau : catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, 1957, I, p.46, mentionné dans la notice du n° 326
Jacques Mathey, «The early compositions of Antoine Watteau in the style of the Dutch and Flemish painters», in *The Art Quarterly*, XX, 1957, p. 248-253, repr. p.250, fig. 7
Marcel Aubert et Pierre Lelièvre, *Répertoire d'art et d'archéologie*, LXI, 1957, p.357
Jacques Mathey, *Antoine Watteau, peintures réapparues, inconnues ou négligées par les historiens*, Paris, 1959, p.24-25, fig. 10, p. 67, p.73, n° 11
Jean Cailleux, «Four Studies of Soldiers by Watteau: An Essay on the Chronology of Military Subjects», in *The Burlington Magazine*, septembre-octobre 1959, supplément non-paginé
Giovanni Macchia et Ettore C. Montagni, *L'opera completa di Watteau*, Milan, 1968, et Pierre Rosenberg et Ettore Camesasca, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, p.127, n° 5°-E (repr. par la gravure de Baron)
Jean Ferré et al., *Watteau*, Madrid, 1972, I, p.87; également cité dans la section non paginée «l'Histoire» sous «1748»; et IV, p.1110 et 1118
Barbara Scott, «Charles Alexandre de Calonne : Economist and Collector», in *Apollo*, janvier 1973, p. 88, repr. p.89
Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau, 1684-1721 : catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1996, t. III, p.1212, mentionné dans la notice du n° R 230 et p.1326, mentionné dans la notice du n° R 667 (comme plus considéré comme de Watteau)
Martin Eidelberg, «A Watteau Abecedario», online http://www.watteau-abecedario.org/Country_Peoples_Revenge.htm.

On y joint la gravure par Bernard Baron d'après cette composition (36 × 41 cm)

The Country Peoples' Revenge, oil on panel, by A. Watteau 12.80 × 15.55 in.

200 000 - 300 000 €



II/II



I/II



Fig.1



Fig.2

En 1748 à Londres, le graveur Bernard Baron publie deux estampes aux sujets militaires, légendées en anglais et en français, « La revanche des paysans » (fig. II/II) et « Pillement (sic) d'un village par l'ennemi » (fig. I), et portant l'indication « Gravé d'après le tableau original peint par Watteau de la même grandeur ». Cette information a surpris plus d'un amateur du peintre de Cythère, déroutés sans doute par une iconographie inhabituelle chez un artiste dont même les scènes peuplées de soldats comportent une dimension nostalgique et paisible, éloignée des éclats héroïques et des scènes de violence guerrière. Le graveur Bernard Baron n'avait cependant pu se tromper, lui qui avait côtoyé Watteau pendant le séjour de celui-ci en Angleterre (1719-1720), possédait certaines de ses œuvres dans sa propre collection et en avait gravé bien d'autres. Quelle place donner alors à ces deux compositions dans l'œuvre d'Antoine Watteau ?

Si le *Pillement d'un village* n'est encore aujourd'hui connu que par la gravure, *La Revanche des paysans* est réapparue lors d'une exposition à Londres en 1956 et nous avons la chance de pouvoir aujourd'hui la contempler. Le sujet renvoie peut-être à un épisode historique, il est en tout cas aisément identifiable : dans un village de campagne traversé par une rivière, les habitants sont entrés en révolte contre le seigneur local et ses soldats. Brandissant fourches et fléaux, ils menacent l'autorité en place, représentée notamment par un gentilhomme au premier plan, coiffé d'une perruque et richement vêtu, monté sur un cheval blanc qui se cabre, son visage se découpant sur un drapeau.

Les fêtes galantes et *L'Enseigne de Gersaint* ne doivent pas nous faire oublier que Watteau, originaire de Valenciennes, consacra une partie du début de sa carrière à la peinture militaire, illustrant notamment des campements et le quotidien de la vie des troupes. A l'instar de notre tableau et de son pendant, ces scènes ont souvent été réunies en paires, par Watteau lui-même ou par leurs propriétaires, citons notamment le cas du « Camp volant » et du « Retour de campagne », ou des « Fatigues de la guerre » et des « Délassements de la guerre »[1]. Un tableau comme le « Défilé »[2] ne cache par ailleurs rien de la dette de Watteau dans ce domaine envers les peintres de bataille comme van der Meulen ou Jean-Baptiste Martin, ainsi qu'envers les artistes des Ecoles du Nord, comme ce sera le cas pour *La Revanche des paysans* et le *Pillement d'un village*.

En effet, Karl T. Parker le premier a démontré que Watteau s'était ici librement inspiré de deux compositions du peintre anversois Jan Baptist van der Meiren, dont des exemples sont aujourd'hui conservés à la Galleria nazionale d'arte antica de Rome (fig. 2)[3]. Il semble peu vraisemblable que Watteau ait eu sous les yeux ces deux exacts panneaux qui étaient à Rome dès le début du XVIIIe siècle, mais nous savons que le peintre, au début de sa carrière parisienne, s'exerça en copiant de nombreux tableaux nordiques alors très appréciés des amateurs et demandés par les marchands d'art.

La comparaison entre le tableau de van der Meiren et celui de Watteau montre que le Français s'est autorisé une certaine liberté d'interprétation et des variantes apparaissent dans un certain nombre de figures. La délicatesse de la touche et l'intelligence du coloris, faisant surgir d'un arrière-plan harmonieux des touches de jaune cuivré, de rouge et la délicate voile rosée du drapeau du premier plan, annoncent déjà la poésie si particulière qui caractérisera l'œuvre de cet artiste.

1. Voir cat. exp. *Watteau 1684-1721*, Paris, 1984, p. 254-256, n° 6 et p.280-282, n° 15 et 16.
2. York, City Art Gallery, *ibid.*, p.250-252, n° 4.
3. J. Mathey, *Antoine Watteau, peintures réapparues, inconnues ou négligées par les historiens*, Paris, 1959.





123

Attribué à Balthasar PERMOSER

Kammer, 1651 - Dresde, 1732

Bacchus ou Allégorie de l'Automne

Terre cuite
Hauteur: 41,5 cm
(Restaurations et petits manques)

Bibliographie en rapport:
Astrid Nielsen et Jutta Bäumel (dir.), *Balthasar Permoser hats gemacht : der Hofbildhauer in Sachsen*, cat. exp. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 2001
Jutta Kappel, «Berauscht von Liebe und Wein. Balthasar Persomers, Herkules & Omphale und Bacchus»», in *Rausch, Dresdener Kunstblätter*, Dresde, 2022, p.4-9

Bacchus, terracotta,
attr. to B. Permoser
H. 16.34 in.

30 000 - 40 000 €

❍ 122

Claude GILLOT

Langres, 1673 - Paris, 1722

Joueurs de cartes dans un parc au pied d'une statue de Diane

Plume et encre brune
15 × 20 cm

Bibliographie (concernant la gravure):
Antony Valabrègue, *Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle. Claude Gillot*, Paris, 1883, p.21
Bernard Populus, *Claude Gillot (1673-1722): catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, 1930, p.154, n° 231

Gravure:
Par Caylus, sous le titre « Le Délassement »

Card players in a park,
pen and brown ink, by C. Gillot
5.91 × 7.87 in.

5 000 - 7 000 €

Dessinateur inlassable aux sujets variés, du sabbat enfiévré à la fable animalière, de la Commedia dell'arte à la scène galante, Claude Gillot se présente comme un artiste singulier et original de la transition entre les XVIIe et XVIIIe siècles. Dans ce dessin exécuté avec virtuosité à la plume, une élégante société est étendue dans l'herbe pour une partie de cartes, anticipant les thématiques qui feront le succès de son célèbre émule Antoine Watteau.

Balthasar Permoser est autant célèbre pour sa sculpture monumentale que pour ses œuvres à échelle plus intime qu'il exécute dans le matériau si précieux qu'est l'ivoire. Formé à Salzbourg et à Vienne au début des années 1670, avant de devenir le collaborateur du célèbre Giovanni Battista Foggini de 1675 à 1689, il est considéré comme l'un des plus grands sculpteurs de la période du baroque tardif en Allemagne. Devenu sculpteur officiel pour la cour de Dresde, il répond à de nombreuses commandes officielles. Cette terre cuite originale présente son style bien caractéristique : posture en fort *contrapposto*, musculature robuste, attitude maniérée, visage à l'expression presque caricaturale.

Par son matériau et sa dimension intermédiaire, notre statuette a pu servir de maquette préliminaire à la création d'une œuvre monumentale. La présence et le traitement du tronc d'arbre (attribut d'appui traditionnel des sculptures de grande dimension), visible dans une grande partie de ses sculptures de parc, dont celle de Bacchus datée des années 1720/23 (perdue depuis 1950) autrefois située dans le parc du château de Friedrichsfelde, conforte cette hypothèse.





124

Nicolas LANCRET

Paris, 1690 - 1743

Etude de chasseur

Crayon noir et craie blanche
Une étude de figure au verso
Papier filigrané
25,50 × 14,60 cm
(Déchirure restaurée)
Sans cadre

Provenance:
Chez Parsons and Sons, Londres, n° 69 du catalogue (comme Antoine Watteau)

Bibliographie:
Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Catalogue raisonné des dessins d'Antoine Watteau*, Milan, 1996, t. III, p.1222-1223, n° R279, repr. (comme Français, vers 1730-1740)
Margaret Morgan Grasselli, «Problems of Connoisseurship in the Drawings of the Watteau School. New Attributions to Pater, Lancret and Portail», in A. Wintermute (dir.), *Watteau and his world : French drawing from 1700 to 1750*, cat. exp. New York, Ottawa, 2000, p.63-64, repr. fig.61

Study of a hunter, black and white chalk, by N. Lancret
10.04 × 5.75 in.

3 000 - 4 000 €

Au cours des années 1730, les scènes de haltes et de déjeuners de chasse, non dénuées d'une dimension galante, viennent orner les intérieurs et témoigner des plaisirs aristocratiques. L'un des exemples les plus célèbres est sans doute la commande par Louis XV à Jean-François de Troy et Carle van Loo de deux repas de chasse destinés à ses nouveaux appartements à Fontainebleau[1]. Nicolas Lancret, peintre galant par excellence, s'en fit également l'illustrateur, dans sa propre veine poétique héritée de Watteau.

Préparant l'une de ces compositions, Lancret a campé sur cette feuille un chasseur, fusil sur l'épaule et le regard baissé vers une scène laissée à l'imagination du spectateur. Nous pouvons rapprocher notre dessin d'une étude similaire conservée dans les collections du Metropolitan Museum de New York[2] et qui est sans doute préparatoire à l'une des figures de gauche du *Repos de chasse* du château de Sanssouci à Postdam. Dans une posture légèrement différente, notre chasseur, que nous pouvons dater de la seconde partie des années 1730, présente quant à lui des similitudes avec la figure de droite de la *Halte des chasseurs*, qui a réapparu sur le marché (fig. 1)[3].

Nous remercions le Dr. Mary Tavener Holmes de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie, ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.

1. Datés de 1737, les tableaux sont tous deux conservés au musée du Louvre.
2. J. Bean, L. Turcic, *15th-18th Century French Drawings in The Metropolitan Museum of Art, New York*, 1986, p.141, cat. n° 150, repr.
3. Vente anonyme; New York, Christie's, 17 mai 2006, n° 170.



Fig.1



125

Nicolas LANCRET

Paris, 1690 - 1743

Couple de bergers dans un paysage

Huile sur panneau parqueté
14 × 19,50 cm
(Fente restaurée)

Provenance:
Collection de Monsieur Duchesne, Paris, selon une étiquette portant le numéro *23* sur le cadre au verso

Shepherds in a landscape, oil on panel, by N. Lancret 5.51 × 7.68 in.

6 000 - 8 000 €

Nous remercions le Dr. Mary Tavener Holmes de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.

126

Ecole française du XVIIIe siècle

D'après François Boucher

Vénus désarmant l'Amour

Huile sur toile, à vue ovale
Porte une signature 'f. Boucher'
en bas à droite
92 × 121 cm

Provenance:
Collection Edouard de Rothschild, Paris;
Confisqué et déposé au Jeu de Paume en 1941 sous le n° R 460, une marque au verso;
Transféré au Lager Peter en 1944;
Rapatrié en 1946 et restitué;
Vente anonyme; Paris, galerie Charpentier, Me Rheims, 12 décembre 1953, n°36 (comme François Boucher);
Probablement acquis à cette vente par les parents des actuels propriétaires

Bibliographie:
Alexandre Ananoff, *François Boucher*, vol. II, Lausanne-Paris, 1976, p.82, mentionné dans la notice du n° 377 (copie n°5)
Rose Valland, *Le front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945*, Paris, 2014, visible sur la fig. 22 (photographie d'une exposition organisée pour Goering au Jeu de Paume)

Venus desarming Cupid, after F. Boucher, oil on canvas, French School, 18th C.
36.22 × 47.64 in.

15 000 - 20 000 €

Cette charmante composition est la reprise, au format paysage, d'une huile sur toile de François Boucher peinte par l'artiste pour l'appartement des bains de la marquise de Pompadour au château de Bellevue et aujourd'hui conservée à la National Gallery of Art de Washington.

Etant donné le statut particulier du vendeur, l'adjudication des lots et les commissions de vente sont HT. Aucune TVA ne s'applique sur les lots.

Considering the unique status of the seller, the hammer price and buyer's premium are VAT excluded. Hence, those lots are VAT free.



127

Jean-Honoré FRAGONARD

Grasse, 1732 - Paris, 1806

Intérieur d'étable

Huile sur toile
54 × 65 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Provenance:
Collection Jean-François Le Roy de Senneville (1715-1784), secrétaire du roi et fermier général, Paris;
Sa vente ; Paris, Hôtel de Bullion, 5 avril 1780, n° 58, avec son pendant: «Deux Tableaux. Etudes, l'un représente un enfant conduisant une vache, l'autre, l'intérieur d'une étable, où l'on voit une vache, et une jeune fille qui parle à un garçon placé sur le haut d'une échelle. Ces deux morceaux, d'une touche hardie et savante, sont aussi d'un beau ton de couleur. Hauteur 20 pouces, largeur 24 pouces. T.», invendus;
Sa vente, Paris, 26 avril 1784, n° 30, avec son pendant : «Deux tableaux, études savantes et d'un bon effet; l'un représente un enfant conduisant une vache; l'autre l'intérieur d'une étable où l'on voit une jeune fille qui parle à un garçon, et plus loin une vache. Hauteur 20 pouces, larg. 24. T.», acquis par M. Dulac;
Collection particulière, Ile-de-France

Bibliographie:
Baron Roger Portalis, *Honoré Fragonard. Sa vie et son oeuvre*, Paris, 1889, p.280-281
Pierre de Nolhac, *J. H. Fragonard, 1732-1806*, Paris, 1906, p.133
Georges Wildenstein, *The Paintings of Fragonard. Complete Edition*, Londres, 1960, p.222, n°112 bis
Gabriele Mandel, *L'opera completa di Fragonard*, Milan, 1972, n° 121
Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard. Vie et oeuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg-Paris, 1987, p.348, n° D 77
Carole Blumenfeld, «Réapparition d'un Fragonard à la «touche hardie»», in *L'Estampille-Objet d'art*, n° 593, octobre 2022, p.42-45

Interior of a stable, oil on canvas, by J. H. Fragonard
21.26 × 25.59 in.

300 000 - 500 000 €

« Il est curieux de voir Fragonard, comme fasciné par la puissance mâle de cette bête [le taureau], reprendre plusieurs fois ce motif : la voici dans l'étable, immobile et massive, ou bien relevant un mufle baveux pour regarder le bouvier embrasser son amoureuse contre la margelle de l'abreuvoir, ou bien encore veillant à côté de la fille endormie dans le foin, comme une sorte de divinité rustique. N'allons pas imaginer là-dessus quelque psychanalyse : l'allusion est claire. Mais Lavreince choisit les symboles polissons, la souris ou la puce ; Greuze multiplie ses oiseaux morts et ses cruches cassées. Telle est justement la distance qui sépare la vraie poésie de la littérature[1]. »

Selon les mots de l'historien Jacques Thuillier, Fragonard fait donc œuvre de poète en dissimulant un discours licencieux derrière la robuste et familière figure du taureau, là où ses contemporains, en utilisant un vocabulaire symbolique plus discret mais également plus convenu, restent dans une écriture moins aventureuse. Si elles s'inscrivent dans le goût de son siècle, il est vrai que les œuvres à thématique champêtre de Fragonard s'éloignent grandement de celles de ses confrères, comme François Boucher, auquel il est souvent comparé. Galants bergers, paysannes enrubannées aux joues roses, cages à oiseaux et blanches brebis des pastorales de Boucher laissent chez son élève Fragonard la place à des intérieurs paysans aux tonalités brunes, jonchés de foin et d'ustensiles, peuplés de jeunes paysans et de leurs animaux, témoignant de la rusticité des campagnes. Au sein de ces œuvres, le premier rôle est bien souvent donné aux habitants de ces écuries et étables : les animaux, parmi lesquels vaches et taureaux occupent une place de choix.







Fig.1

Ainsi en est-il de l'huile sur toile ici présentée et de son pendant. Non localisé depuis la fin du XVIII[e] siècle, cet *Intérieur d'étable* correspond en tous points au descriptif fourni par les catalogues des deux ventes Le Roy de Senneville[2] et tout indique que nous avons ici affaire au pendant du « Jeune garçon conduisant une vache » aujourd'hui conservé au Museum of Fine Arts de Houston (fig. 1), dont il fut séparé probablement dès la fin du XVIII[e] siècle, après l'acquisition des deux tableaux par Dulac en 1784. Comme souvent dans le cas de pendants, les compositions se répondent et, dans le cas présent, tissent sans doute même une narration ensemble. Ainsi, il y a fort à parier que le jeune garçon de Houston conduit la vache vers l'étable de la jeune fille où l'attend le taureau. Fragonard propose ici les coulisses de plusieurs rencontres, celle des deux bêtes mais également celle de la jeune fille couchée dans le foin avec le jeune garçon au chapeau apparaissant en haut de l'échelle ou bien avec le gardien de la vache - à moins qu'il ne s'agisse du même ? - laissant l'imagination du spectateur écrire la suite.

Au Siècle des Lumières, de nombreux amateurs français s'intéressèrent à la peinture hollandaise du XVII[e] siècle. Les scènes de genre tantôt délicates tantôt truculentes, les précieuses natures mortes des peintres des Ecoles du Nord ainsi que leurs paysages verdoyants séduisirent les collectionneurs et vinrent orner les murs de leurs demeures. Ce goût ne manqua pas de se répandre également parmi les artistes qui fréquentaient ces amateurs et purent s'imprégner des subtiles atmosphères des peintres de Leyde, Haarlem ou Amsterdam, jusqu'ici délaissés au profit des maîtres italiens.

En ce qui concerne Fragonard, il n'échappa pas à cette tendance et développa une grande admiration pour le paysage hollandais et particulièrement pour l'art de Jacob van Ruysdael, mais également pour Rembrandt, sa manière



Fig.2



Fig.3

singulière et puissante, sa touche visible et rugueuse et la sensibilité de ses effets de lumière. Cette admiration et cette dette esthétique sont particulièrement palpables dans le *Taureau blanc à l'étable* du musée du Louvre, pour reprendre une thématique proche de notre tableau. Au sein de notre *Intérieur d'étable*, nous remarquons également une touche virtuose et une matière généreuse, visible notamment dans l'épais pelage du taureau ou celui du petit chien se trouvant devant lui. Un regard vers Paulus Potter, ses études de bovidés (fig. 2) et son célèbre *Taureau,* sujet central d'une monumentale toile[3], est également sans doute à discerner dans les travaux de Fragonard sur ces animaux.

Le peintre français a en effet multiplié les études dessinées de taureaux à l'étable, notamment au lavis. Cependant, chez lui, taureaux et vaches sont souvent accompagnés de leurs gardiens, jeunes paysans et paysannes, et, par leurs attitudes calmes et attentives, se font les muets complices des affaires humaines, souvent amoureuses, qui se trament sous leurs yeux. Citons dans ce registre deux dessins, *L'étable* du musée Cognacq-Jay (fig. 3) et *Le taureau indiscret* dans une collection privée. Nul ébat, nulle embrassade encore au sein de l'*Intérieur d'étable* et de son pendant, mais, comme nous en avertissent les Goncourt « Fragonard s'amuse : prenez garde, il va polissonner ! [4] ». Nous voilà prévenus !

1. J. Thuillier, *Fragonard*, Genève, 1967, p.114.
2. Voir provenance : «l'intérieur d'une étable, où l'on voit une vache, et une jeune fille qui parle à un garçon placé sur le haut d'une échelle».
3. Huile sur toile, 235 × 339 cm, 1647, La Haye, Mauritshuis.
4. Ed. et J. de Goncourt, *Fragonard*, Paris, 1865, p.30.

128

Hubert ROBERT

Paris, 1733 - 1808

La Marne à Charenton *et* Le moulin à Charenton

Paire d'huiles sur panneaux
L'un daté et signé '1780 / H. ROBERT' en bas à droite
35 × 43 cm

Provenance:
Collection Moreau-Chaslon;
Sa vente (anonyme), Paris, Hôtel Drouot, Me Chevallier, 28-29 janvier 1884, nº 38 et 39;
Collection du prince Ourousoff;
Collection George Blumenthal;
Sa vente, Paris, galerie Georges Petit, 1-2 décembre 1932, nº 54 et 55;
Collection de Monsieur et Madame Joseph Lévy, Paris, en 1933;
Vente anonyme; Paris, Palais Galliera, Me Ader, 23 novembre 1965, nº 18 et 19;
Acquis lors de cette vente par les parents de l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Paris

Exposition:
Hubert Robert, Paris, musée de l'Orangerie, 1933, p.66, nº 76 et 77

Bibliographie:
Pierre de Nohlac, *Hubert Robert*, Paris, 1910, p.145
Le Bulletin de l'art ancien et moderne, Paris, janvier 1933, p.44, repr.
Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, 1985, p.254

The Marne at Charenton and The mill at Charenton, oil on panel, a pair, one signed and dated, by H. Robert 13.78 × 16.93 in.

70 000 - 100 000 €

Situé au confluent de la Seine et de la Marne, à l'est de Paris, le site de Charenton était de longue date l'un des lieux favoris d'excursion des Parisiens, et les plus aisés y faisaient construire leur maison de campagne. Plusieurs moulins à eau jalonnaient la Seine à cet endroit, dont le plus célèbre, portant le nom de Quiquengrogne, devint l'un des motifs pittoresques par excellence des peintres et dessinateurs du XVIIIe siècle, à commencer par Nicolas Vleughels, rapidement suivi par Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Oudry, ou encore François Boucher, pour n'en citer que quelques-uns. Hubert Robert s'y rendit également après son séjour romain et un dessin à la sanguine daté de 1765 illustre à son tour le charmant moulin bâti de pierre et de bois[1].

Il s'y rendit sans doute à plusieurs reprises et des années plus tard, en 1780, alors au fait de sa carrière, il peignit les deux charmants tableaux que nous présentons ici. Hubert Robert délaisse ici ses motifs de prédilection, ruines et statues antiques, imposants monuments, cascades, pour nous proposer deux vues qui ne sont en rien des caprices mais qui décrivent la réalité de ce site au moment où Hubert Robert le parcourait. L'un de nos panneaux illustre les bords ombragés de la Marne sur laquelle s'échelonnent les ponts. Des lavandières sont venues y faire leur lessive, accompagnées par un groupe de canards. Sur la seconde composition, le moulin se devine à l'arrière-plan, un batelier a débarqué ses élégantes passagères sur l'ilot central et des pêcheurs s'activent au premier plan.

Hubert Robert se révèle ici un merveilleux observateur et interprète de la nature : les reflets irisés du ciel dans l'eau, les feuillages des arbres, la présence discrète des oiseaux, tout est représenté avec beaucoup de sensibilité et de poésie. Leur format modeste, le fait qu'elles soient exécutées sur bois et leur bel état de conservation renforcent le caractère précieux et rare de ces deux œuvres ayant appartenu à de prestigieuses collections.

1. Boston, the Horvitz Collection, voir cat. exp. *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, Paris, 2016, p.260-260, nº 66.



I/II



II/II

129

Augustin PAJOU

Paris, 1730 - 1809

L'Amour dominateur des éléments

Terre cuite
Signée 'PAJOU. F' au dos
Hauteur : 37 cm
(Restauration à une aile)

Repose sur une base en bois sculpté
Hauteur totale : 39 cm

Bibliographie en rapport:
James David Draper et Guilhem Scherf, *Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809*, cat. exp. Paris-New York, 1997, p.166

Love dominating the elements, terracotta, signed, by A. Pajou
H. : 14,57 in.

250 000 - 350 000 €



Fig.1

Augustin Pajou, doué d'un grand talent et d'une facilité qu'il exerce dans les genres de la sculpture et du dessin, entre dans l'histoire comme le « sculpteur du Roi ». S'il répond à de nombreuses commandes royales, construit sa carrière au plus près de l'Académie et réalise de nombreux portraits officiels, il n'en oublie pas pour autant sa clientèle privée, ses nombreux amis et son important réseau de relations, façonnant pour eux des petites statuettes raffinées en terre cuite mais également, et c'est là un aspect moins connu de son activité, imaginant des modèles de fontaines exécutés ensuite en plomb. Notre Amour s'inscrit doublement dans ce corpus d'œuvres pour amateurs que Pajou présente régulièrement au Salon.

Ainsi, au Salon de 1769, le sculpteur expose l'« L'Amour, Dominateur des Elémens » pour lequel le livret précise : « Cette Figure, de grandeur naturelle, est exécutée en plomb pour Madame la Duchesse de Mazarin ». La fontaine, qui a aujourd'hui disparu, était disposée dans une niche de la salle à manger de l'hôtel de la commanditaire, quai Malaquais. Jusqu'à ce jour, seuls deux dessins de l'artiste (fig. 1)[1], ainsi qu'un discret croquis de Gabriel de Saint-Aubin en marge de son livret de Salon (fig. 2)[2], nous permettaient d'apprécier cette figure. Notre terre cuite inédite, probablement exécutée pour recueillir l'approbation de la duchesse de Mazarin avant la réalisation de la fontaine en plomb, constitue une importante découverte et un apport majeur pour la connaissance que nous avons de l'œuvre du sculpteur.

Louise-Jeanne de Durfort de Duras (fig. 3), duchesse de Mazarin (1735-1781) fut l'une des protectrices les plus engagées de nombreux artistes de son temps, architectes, sculpteurs, ébénistes et orfèvres, tels que Martin Carlin et Pierre Gouthière, dont les réalisations ornaient son hôtel particulier du quai Malaquais. Très réputée et admirée, sa collection fut dispersée après sa mort par le peintre et marchand d'art Le Brun, qui ne cache pas son admiration pour le goût raffiné de la duchesse, qui avait rassemblé l'un des plus beaux cabinets de curiosité de son temps, ainsi que les « porcelaines les plus rares, les marbres les plus précieux, les meubles du meilleur





Fig.2



Fig.3, J.-M. Nattier, *Portrait présumé de la duchesse de Mazarin*, Sydney, Art Gallery of New South Wales



Détail de la signature

goût, les bijoux les mieux choisis[3] ».

D'un grand raffinement et parvenu jusqu'à nous dans un bel état de conservation, cet Amour d'Antoine Pajou est signé avec vigueur dans la terre crue à l'arrière. Une comparaison avec la feuille anciennement dans la collection Beurdeley (fig. 1) nous montre peu de différences entre les compositions dessinée et modelée, hormis peut-être dans la position de la tortue sur laquelle se tient l'Amour, plus orientée vers la gauche sur le dessin.

Pajou semble avoir pris ici quelques libertés avec l'iconographie traditionnelle des Quatre Eléments. Nous retrouvons bien les oiseaux, attributs habituels de l'Air, et ce qui semble être une créature aquatique, tenue par l'Amour dans sa main gauche, qui constituait probablement la bouche de la fontaine, pour l'Eau. La tortue (terrestre) serait-elle alors le symbole de la Terre et la nuée évoquant une fumée à l'arrière celui du Feu ?

Merveilleux exemple de l'inventivité et de la dextérité de Pajou, cet Amour dominateur des éléments en terre cuite possède la rondeur, la chaleur de teinte et le charme propres à ce médium, l'un des rares permettant le contact direct du créateur avec un matériau malléable et obéissant. Cette sensibilité, que le plomb avait dû quelque peu atténuer, transparaît dans les nombreux détails de cette statuette, écailles de la tortue, boucles souples de la chevelure, plumes esquissées des colombes, faisant de celle-ci un manifeste du talent d'Augustin Pajou et un précieux témoignage pour l'histoire du goût au soir du règne de Louis XV.

1. Le premier figure dans la vente de la collection Jean Masson, Paris, galerie Georges Petit, 7-8 mai 1923, n° 179 et le second, actuellement à la Galerie Terrades, provient des collections Beurdeley et Félix Oppenheim.
2. G. de Saint-Aubin, croquis de l'*Amour dominateur des éléments* de Pajou en marge du livret du Salon de 1769, Paris, Bibliothèque nationale de France.
3. J. B. P. Le Brun, *Catalogue raisonné des marbres, jaspes, agates, porcelaines anciennes, laques, beaux meubles, lustres, feux & bras de bronze doré par Gouttier, boîtes de laque, lapis, & autres formant le cabinet de Madame la duchesse Mazarin*, Paris, vente le 10 décembre 1781 et les jours suivants.



130

Jean-Siméon CHARDIN

Paris, 1699 - 1779

Marmite de cuivre, choux-fleurs et égrugeoir avec son pilon sur un entablement

Huile sur toile
Signée 'Chardin' en bas à droite
33 × 40,50 cm
(Restaurations)

Provenance:
Collection du Dr. Benoist;
Sa vente, Paris, 30 mars 1857, nº 15 (avec son pendant sous le nº 14 : «Des poireaux, une botte d'oignons, un pied de céleri et un chou sur une table de cuisine»);
Collection Alfred Lindenbaum, Paris;
Confisqué en 1940 et déposé au Jeu de Paume, sous le nº Li 10 (inscrit sur le châssis au verso);
Collection Herman Goering, de 1940 à 1942;
Transféré au Lager Peter, rapatrié en France en 1946 et restitué en 1947;
Vente Collection A. L.; Paris, Palais Galliera, 9 juin 1964, nº 23 (42.000 francs, comme attribué à Chardin);
Probablement acquis lors de cette vente par François Heim ;
Probablement acquis auprès de ce dernier par Monsieur Jacques Maugüé (1902-1981);
A son épouse Hélène Maugüé, née Bachellery (1903-1998) ;
A sa succession, vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Millon & Associés, 26 mars 1999, nº 36 (comme attribué à Chardin, invendu);
Repris par la famille, puis par descendance ;
Collection particulière, Paris

Exposition:
French paintings & sculptures of the 18th Century. Winter exhibition, Londres, Heim, 1968, nº 11

Bibliographie:
Georges Wildenstein, *Chardin*, Paris, 1921, p.233, nº 1039
Pierre Rosenberg, *L'opera completa di Chardin*, Milan, 1983, n. p., nº 77, repr.
Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin*, Paris, 1999, p.220, nº 78, repr.

Copper pot, cauliflower and mortar with its pestle on an entablature, oil on canvas, signed, by J. S. Chardin 12.99 × 15.94 in.

600 000 - 800 000 €





Fig.1

Sur un entablement de pierre, la panse irisée et familière d'un chaudron de cuivre côtoie quelques légumes d'hiver au côté d'un égrugeoir, petit mortier de bois. C'est le quotidien dans toute sa simplicité et sa rusticité qui s'exprime ici, sous le pinceau de Jean-Siméon Chardin. L'apparente sobriété de cette composition ne doit cependant pas nous laisser ignorer qu'elle témoigne d'une étape de maturation de l'art de ce peintre qui ne cesse de nous étonner.

A partir de 1730 en effet, Chardin commence à réaliser des compositions d'un type nouveau, illustrant des intérieurs de cuisine à l'aide de quelques rares motifs, ustensiles banals, pauvres et quotidiens, auxquels se joignent des légumes ou un peu de viande ou de poisson et parfois les plis blancs d'une serviette. Emergeant d'un fond neutre généralement sombre, ces objets deviennent l'unique sujet de la toile et sont d'autant plus valorisés que leur nombre est limité. Le spectateur a ainsi tout loisir de s'absorber dans les reflets rosés du cuivre et ceux plus doux du bois tourné, ou encore dans les flocons blancs des bouquets de chou-fleur.

Peu de temps auparavant, les premières natures mortes de Chardin manifestaient encore la dette de l'artiste à l'égard des peintres flamands, utilisant notamment le répertoire de la chasse, et des peintres français actifs sous le règne de Louis XIV. Nous pouvons citer dans ce registre les deux célèbres morceaux de réception de Chardin à l'Académie royale en 1728, *La Raie* et *Le Buffet*, tous deux conservés au musée du Louvre. Pour répondre à des commandes, il élabore également des compositions décoratives et allégoriques, substituant aux ustensiles de cuisine des instruments de disciplines plus nobles, comme la Science et les Arts[1].

Rapidement cependant, le peintre choisit d'épurer ses tableaux, et ce radicalement, dans une recherche d'équilibre. Fait également nouveau en ce début de XVIIIe siècle, il délaisse tout discours symbolique ou moralisateur, qui venait jusqu'ici régulièrement enrichir la valeur de ce genre pictural peu considéré qu'était la nature morte. C'est pour eux-mêmes qu'il dispose ces objets et les offre à notre regard, tels qu'ils se présentaient à celui de ses contemporains, dans leur nudité, sans fioritures ni anecdotes. Cette évolution dans la construction de ses compositions va de pair avec celle de sa touche, qui se fait progressivement plus lâche et moins minutieuse. Ces sobres compositions de la première partie des années 1730 seront le laboratoire d'une manière qui atteindra son plein épanouissement chez Chardin dans les années 1760 et c'est dans la première moitié de cette décennie que notre *Marmite de cuivre, choux-fleurs et égrugeoir sur un entablement* est à situer. Renouant avec la nature morte, le peintre retrouve ses motifs de prédilection comme les chaudrons

cuivrés et les égrugeoirs, tels qu'il avait pu les peindre par exemple dans la Nature morte au quartier de côtelettes datée de 1732 et conservée au musée Jacquemart-André à Paris (fig. 1), renouvelant toutefois ses propres innovations en conservant la modestie des sujets mais en les décrivant avec toujours moins de précision, délaissant la minutie du détail pour se concentrer sur le rendu des masses et des volumes. Denis Diderot parviendra alors avec beaucoup de justesse à décrire l'impression créée par la matière rugueuse et ample de Chardin : « *Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature*[2]. »

Mais la fécondité de tableaux comme celui que nous présentons fut loin de s'arrêter au XVIIIe siècle et à la carrière de leur auteur. En effet, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, les tenants de la modernité n'eurent de cesse d'étudier et d'admirer leur prédécesseur, exprimant sans faux-semblant leur dette à son égard. Pour n'en citer qu'un seul, découvrons cette lettre de Vincent van Gogh à son frère Théo : « *J'ai extrêmement apprécié ce qu'il [Goncourt] dit de la technique de Chardin. Je suis de plus en plus convaincu que les vrais peintres n'achevaient pas dans le sens qu'on donne trop souvent au mot achever, c'est-à-dire avec tant de précision qu'on peut mettre le nez dessus. Les meilleures peintures et justement les plus parfaites du point de vue technique, en les regardant de près, sont faites de couleur l'une à côté de l'autre et produisent leur effet à une certaine distance. Rembrandt n'en a pas démordu, malgré toutes les souffrances que cela lui a values ... À ce point de vue, Chardin est aussi grand que Rembrandt*[3]. »

1. Paris, musée Jacquemart-André.
2. D. Diderot, *Salon* de 1765.
3. Vincent Van Gogh, *Lettre à son frère Théo [novembre 1885]*, in *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, 1960, t. II, p.499.



131

Jean-Marc NATTIER

Paris, 1685 - 1766

Portrait d'une dame de qualité à la robe blanche et au drapé bleu

Huile sur toile, de forme ovale
Signée et datée 'Nattier pnx. / 1742' à gauche
75,50 × 60,50 cm
(Restaurations)

Provenance:
Collection de la famille Rothschild; Confisqué, déposé à l'ambassade d'Allemagne en France, puis au Louvre et au Jeu de Paume en 1941 sous le n° BoR172; Vente anonyme; Paris, Galerie Charpentier, Me Rheims, 27 mars 1953, n°44; Probablement acquis à cette vente par les parents des actuels propriétaires

Bibliographie:
Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier. 1685-1766*, cat. exp. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 1999, mentionné p.304 à la date de 1742

Portrait of a lady with a white dress and blue drape, oil on canvas, signed and dated, by J. M. Nattier
29.72 × 23.82 in.

25 000 - 35 000 €

Jean-Marc Nattier fut sans doute le portraitiste le plus important du règne de Louis XV et se fit une spécialité du portrait mythologique dont il réinventa les codes. A partir des années 1740, il devint l'un des peintres les plus en vue de la cour et exécuta les portraits de la reine Marie Leszczynska et des filles de Louis XV, qui marquèrent leur prédilection pour cet artiste qui peignait les traits féminins avec tant de sensibilité. Réalisé en 1742, le portrait que nous présentons fut réalisé par Nattier à ce moment charnière de sa carrière où, après avoir séduit une clientèle aristocratique, il reçut ses premières commandes officielles.

Une certaine sobriété se dégage de cette composition, au cadrage resserré sur le buste de cette jeune femme au doux visage. Si ses cheveux sont ornés de fleurs et ses vêtements rehaussés de perles, comme certains des modèles de Nattier travestis en déesses ou en nymphes, nul attribut mythologique n'est identifiable et c'est bien pour elle-même que cette femme, dont l'identité reste à découvrir, a été représentée. La richesse de son vêtement – un déshabillé blanc rehaussé d'un épais drapé bleu sous les plis duquel on devine une broche ouvragée – semble la désigner comme une personnalité en vue, ou pour le moins aisée.

Dans ce beau portrait, le talent du peintre s'est concentré sur le rendu des traits et de l'expression de cette jeune femme, nous regardant dans une attitude très naturelle, le regard vif et les joues rougissantes. Nattier a utilisé une palette d'un grand raffinement. La fraicheur des carnations vient éclairer un fond gris neutre et la petite fleur rouge qui orne ses cheveux rehausse le carmin de ses lèvres.

Etant donné le statut particulier du vendeur, l'adjudication des lots et les commissions de vente sont HT. Aucune TVA ne s'applique sur les lots.

Considering the unique status of the seller, the hammer price and buyer's premium are VAT excluded. Hence, those lots are VAT free.



132

Augustin PAJOU

Paris, 1730 - 1809

L'Amour fidèle *et* L'Amour volage

Deux figures en plâtre patiné
à la manière du bronze
Signées 'pajou' au dos
Hauteur : 26 cm
(Petits manques et restaurations)

Reposent sur des bases en marbre jaune
de Sienne
Hauteur totale : 37 cm

Provenance:
Restés dans la descendance de l'artiste;
Collection de Madame Léon Marie-Saint-Germain, descendante de l'artiste, Paris, en 1912;
Mentionnés dans la succession de Madame Marie-Saint-Germain à Bougival en mai 1840;
Puis par descendance

Exposition:
Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809, Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1997 - 19 janvier 1998, New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 février - 24 mai 1998, p.219-220, nº 89 et 90 (notice par G. Scherf)

Bibliographie:
Henri Stein, *Augustin Pajou*, Paris, 1912, p.219, repr. p.332-333, et p.418

Faithful love and Flighty love,
patinated plaster, a pair,
signed, by A. Pajou
H. : 10.24 in.

25 000 - 30 000 €

Sans doute faut-il considérer cette rare et charmante paire de statuettes, restées jusqu'à nos jours dans la descendance de Pajou, comme des modèles exécutés par l'artiste avec le projet d'en faire tirer des bronzes. La patine à l'imitation du bronze semble d'origine et l'aspect très fini, très abouti des surfaces vont dans ce sens. Si elles ne sont plus aujourd'hui localisées, deux paires en bronze des mêmes modèles sont effectivement mentionnées, l'une dans l'inventaire de l'atelier de Pajou en 1797 (décrite comme ayant été ciselée par Thomire), l'autre offerte par le sculpteur à son amie Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), femme du peintre François André Vincent (1746-1816). Les sujets illustrés par Pajou sont aisément identifiables et correspondent au goût de l'époque. Le chien tendrement serré dans les bras de la fillette est le symbole de la fidélité, le papillon délicatement posé et près à s'envoler du bras du petit amour ailé symbolise, quant à lui, la légèreté, l'inconstance, la volatilité du sentiment amoureux.



133

Jean-Honoré FRAGONARD

Grasse, 1732 - Paris, 1806

Bradamante remet l'anneau magique à Mélisse

Lavis brun sur esquisse au crayon
39,50 × 25 cm

Provenance:
Vente des héritiers Fragonard, Paris, 12-16 avril 1880, n°228 : « 136 compositions. Magnifique série de dessins originaux à la pierre noire et lavés de bistre pour l'illusttration du Roland Furieux »;
Collection Walferdin;
Collection Louis Roederer;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 2 juillet 1997, n° 78;
Collection particulière, Paris

Expositions:
Aspects de Fragonard, Paris, galerie Cailleux, 1987, n° 81
Le dessin en France, Paris, galerie de Bayser, 1990, n° 13
L'esprit romantique, Paris, galerie de Bayser, 1993, n° 1

Bibliographie:
Jean Seznec, «Fragonard as an interpreter of Ariosto. The letter and the spirit», in *Fragonard Drawings for Ariosto*, New York, 1945, pl. 36
Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard et le Roland furieux*, Paris, 2003, p.136-137, n°53, repr. et p.382, n° 53

Bradamante giving the magic ring to Melissa, brown wash on pencil line, by J. H. Fragonard
15.55 × 9.84 in.

20 000 - 30 000 €

Le corpus des dessins de Fragonard destinés à illustrer le *Roland furieux* de l'Arioste s'étend du chant I au chant 16, soit un peu plus du tiers du poème, et ne compte pas moins de 176 feuilles. Notre dessin illustre le chant VII du poème, où Bradamante remet l'anneau enchanté à Mélisse pour qu'elle délivre Roger des enchantements d'Alcine. Les grandes lignes de la composition sont dessinées à la pierre noire, le lavis brun crée les jeux d'ombre et de lumière, le relief et la profondeur, suggère le modelé des corps et les drapés.



134

Louis AUBERT

Paris, 1720 - après 1798

Le marquis de Reverseaux assis

Pastel et crayon noir
Signé et daté 'Aubert f / 1749'
en bas à gauche
34 × 25,50 cm

The marquis de Reverseaux seated, pastel and black chalk, signed and dated, by L. Aubert; 13.4 × 10 in.

5 000 - 7 000 €



Assis sur une chaise dans un sobre et studieux intérieur, le modèle de ce pastel inédit de Louis Aubert est l'avocat Jacques-Etienne Guéau de Reverseaux de Rouvray (1706-1754), conseiller du duc d'Orléans. Louis Aubert était le fils du premier violon de l'orchestre de l'Opéra Jacques Aubert et fit lui-même partie des 24 violons du Roi dès 1732. Parallèlement artiste peintre et dessinateur, il eut sa petite renommée puisqu'il décora de paysages (disparus) les appartements du Dauphin à Fontainebleau, Versailles et Compiègne. Il nous reste pour juger de son « violon d'Ingres » des dessins pleins de charme comme celui-ci.

135

Attribué à Jan Pieter van BAURSCHEIT le Jeune

Wormersdorff, 1699 - 1768

Allégories des quatre Saisons

Suite de quatre figures en terre cuite
Hauteurs : 33 cm (3) et 32 cm (1)
(Restaurations anciennes)

Allegories of the Seasons, terracotta, attr. to. J. P. van Baurscheit the Younger H. : 13 in. and 12.6 in.

30 000 - 40 000 €

A la fin du XVIIe siècle, Jan Pieter van Baurscheit l'Ancien, élève de Peeter Scheemaeckers l'Ancien, fonde ce qui deviendra l'un des ateliers les plus réputés de sculpture, fournissant des dessins architecturaux et des décors sculptés pour de nombreux édifices aux Pays-Bas, en Allemagne ou en Angleterre comme l'église Saint-Paul ou l'église Saint-Jacques à Anvers. Suivant l'enseignement de son père, Jan Pieter van Baurscheit le Jeune se mit à la sculpture et participa grandement au développement de l'une des spécialités de l'atelier : les putti allégoriques ou mythologiques, présentés en figures autonomes ou par groupe de deux, quatre ou cinq, et accompagnés de divers attributs ou animaux, représentant les Sens, les Eléments ou les Saisons. Très régulièrement sculptés dans le marbre ou la pierre, nous retrouvons nombre de ces groupes réalisés en terre cuite, à petite et grande échelle. Ce matériau était alors privilégié et très apprécié pour sa malléabilité qui permettait de rendre au mieux les subtilités des expressions des figures. Ces ensembles étaient alors particulièrement recherchés dans le nord de l'Europe où ils décoraient les intérieurs de la riche population marchande.

La particularité de nos quatre Saisons réside dans le fait qu'il s'agit très probablement d'esquisses préparatoires se rapprochant du concept de la maquette d'atelier, qui devait permettre de séduire les collectionneurs et les pousser ainsi à passer une commande de ces modèles en pierre, marbre ou terre cuite à plus grande échelle. Dans un style hybride, aux mouvements principaux tirés du baroque tardif flamand mais allégés par le Néoclassicisme naissant, Pieter van Baurscheit le Jeune ajoute les influences du rocaille français, rendant ses figures plus allongées et décoratives. Nos putti se distinguent par leur caractère esquissé propre à leur destin original, et attestent des rares facilités de notre artiste dans le modelage en terre.





136

Attribué à Marie-Victoire LEMOINE

Paris, 1754 - 1820

Portrait de femme au fichu à carreaux

Huile sur toile, de forme ovale
73 × 60 cm

Exposition:
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, Berlin, Académie royale des arts, 1910, selon une étiquette au verso

Portrait of a woman wearing a checked headscarf, oil on canvas, attr. to M. V. Lemoine
28.74 × 23.62 in.

8 000 - 12 000 €



II/II



I/II

137

Louis-Gabriel MOREAU

Paris, 1740 - 1806

La promenade en barque *et* Famille près d'un étang

Paire de gouaches
Annotées 'L. Roux' et portent différents numéros sur les montages au verso
32 × 25 cm

Provenance:
Collection Léon Roux;
Collection Jacques Doucet;
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, Mes Lair-Dubreuil et Baudoin, 5 juin 1912, n° 37 et 38;
Vente anonyme; Paris, Artcurial, 15 juin 2004, n°234;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:
Georges Wildenstein, *Louis Moreau, un peintre de paysage au XVIII*e *siècle*, Paris, 1923, p.68, n° 158-159, repr. pl. 75

Boating in a park and Family at the pound, gouache, a pair, by L. G. Moreau 12.60 × 9.84 in.

10 000 - 15 000 €

❍ 138

Camillo LANDINI

Vers 1776-1821

Portrait de Marie-Caroline de Habsbourg-Lorraine, reine consort de Naples et des Deux-Siciles

Huile sur toile
Porte une signature et une date 'JP.erin 1782' en bas à droite
131 × 101 cm

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Christie's, 1er juin 1934, n° 72;
Acquis à cette occasion par le marchand William Sabin, Londres;
Vente anonyme; Londres, Christie's, 4 décembre 1936, n° 149 ;
Collection de Mrs. Derek Fitzgerald, Heathfield Park, Sussex;
Sa vente, Londres, Sotheby's, 9 juillet 1947, n° 136 ;
Chez Wildenstein, en 1955

Exposition:
Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine, Versailles, musée du château, 16 mai - 2 novembre 1955, p.39, n° 57 (comme portrait de Marie Antoinette par Périn-Salbreux), une ancienne étiquette au verso

Bibliographie:
Civiltà del'700 a Napoli 1734-1799, cat. exp. Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1979-1980, II, p.205, mentionné dans la notice du n° 449, repr. p.206
Aileen Ribeiro, *The Art of Dress: Fashion in England and France, 1750-1820*, New Haven et Londres, 1995, p.75, repr. fig. 81
Chefs-d'oeuvre du Musée Gulbenkian de Lisbonne : meubles et objets royaux du XVIIIe siècle français, cat. exp. Versailles, musée national du Château de Versailles et de Trianon, 2000-2001, p.33, mentionné dans la notice du n° 1

Portrait of Maria Carolina of Habsburg-Lorraine, Queen Consort of Naples and the Two Sicilies, oil on canvas, inscribed, by C. Landini 51.57 × 39.76 in.

30 000 - 40 000 €

La reine Marie-Caroline de Naples et de Sicile (1752-1814), archiduchesse d'Autriche, princesse royale de Hongrie et de Bohême, princesse de Toscane est ici représentée confortablement assise dans un fauteuil à dossier arrondi tapissé de satin bleu et accoudée sur une table d'écriture finement travaillée, réalisée vers 1772 par l'ébéniste français Martin Carlin et le peintre de porcelaine Charles Nicolas Dodin, et exposée aujourd'hui au Museu Calouste Gulbenkian de Lisbonne. Ce luxueux meuble a été fabriqué pour la comtesse du Barry avant d'être acquis par la reine Marie-Antoinette qui, par la suite, l'a transmis à sa sœur Marie-Caroline.

La finesse de la représentation du meuble ne fait pas d'ombre à la portraiturée. L'artiste parvient à transcrire remarquablement la douceur du personnage. Sa coiffe et ses joues roses, éclairent et adoucissent son visage. Fille de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche et de François Ier, empereur du Saint-Empire, elle se marie au roi Ferdinand IV de Naples et de Sicile en 1768. Notre portrait est à mettre en relation avec celui exposé au Museo Nazionale di Capodimonte de Naples, sur lequel le modèle porte une miniature représentant son époux.


Périn

139

Jean-Baptiste CHARPENTIER

Paris, 1728 - 1806

Portrait de Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre

Huile et crayon sur papier marouflé sur panneau
41 × 33,50 cm

Portrait of the duc de Penthièvre, oil on paper laid down on panel, by J. B. Charpentier
16.14 × 13.19 in.

3 000 - 4 000 €

Le cadrage resserré de notre portrait ainsi que les traces de crayon qu'il présente semblent le désigner comme préparatoire au portrait officiel en armure du duc de Penthièvre, amiral de France, dont Jean-Baptiste Charpentier fut nommé peintre ordinaire vers 1760. Un exemplaire de ce portrait en buste est conservé dans les collections du château de Versailles (fig.1, inv. MV 935).



Fig. 1





140

Adrien MANGLARD

Lyon, 1695 - Rome, 1760

Vue du Castel dell'Ovo
dans la baie de Naples

Huile sur toile
30 × 49 cm

Bibliographie:
Emilie Beck-Saiello, *Napoli e la Francia. I Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Rome, 2010, repr. p.20-21 (détail)

View of the Castel dell'Ovo, Naples, oil on canvas, by A. Manglard 11.81 × 19.29 in.

15 000 - 20 000 €

Formé dans sa ville natale par son parrain Adriaen van der Kabel, Adrien Manglard s'installe à Rome en 1715. L'artiste y passera sa vie et y réalisera l'ensemble de sa carrière. Si son œuvre traduit le grand goût du XVIIIe siècle pour les *Vedute*, c'est dans les tableaux de Gaspard Dughet et Claude Lorrain que le jeune Manglard puise son inspiration. L'étude de la lumière et le ciel poétique que l'on retrouve dans notre toile témoignent de l'admiration du peintre pour les chefs-d'œuvre du Lorrain qu'il peut observer à satiété dans les grandes collections romaines. C'est d'ailleurs cette aristocratie romaine, les grandes familles comme les Colonna, Orsini, Rondinini ou encore Rospigliosi, qui constituent la grande partie de sa clientèle.

A l'inverse de Joseph Vernet qui le rejoindra à Rome en 1734 pour devenir son élève, Adrien Manglard est devenu parfaitement italien et sa clientèle n'est pas celle du Grand Tour. Ses œuvres restent en Italie et ne sont pas destinées à l'étranger. Il est intéressant de noter qu'une seule de ses œuvres fut exposée au Salon à Paris[1]. L'artiste reste néanmoins en contact avec l'Académie royale de France au sein de laquelle il est agréé en 1731. Lorsque Madame Elisabeth, fille de Louis XV, devient duchesse de Parme, il est commandé à l'artiste pas moins de 140 paysages et vues côtières pour décorer les palais de Colorno et de Parme. Extrêmement célèbre en son temps, notre artiste, qui est sans doute le plus italien des peintres français actifs à Rome au XVIIIe siècle, a vu après sa mort sa renommée partiellement éclipsée par son élève Joseph Vernet.

1. Salon de 1739, Deux marines, l'une par temps calme au clair de lune et l'autre une tempête avec naufrage.



I/IV



II/IV

141

Louis CARROGIS, dit CARMONTELLE

Paris, 1717 - 1806

Quatre fragments de transparent : scènes dans des parcs avec fabriques

Aquarelle, plume et encre noire
et gouache
26,50 x 45cm
(Montés dans des cadres séparés.
Insolés, déchirure sur l'un, épidermures
sur l'un, pliure verticale sur l'un)

Provenance:
Probablement fragments d'un des rouleaux
de la vente Carmontelle, Paris,
17 avril 1807, lot de 11 « boites de
rouleaux transparents »;
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot,
Mes Couturier Nicolaÿ, 13 décembre 1989,
n°49

Scenes in parks with follies,
four fragments of transparencies,
watercolour, gouache, pen and black ink,
by Carmontelle
10.4 x 17.7 in.

8 000 - 12 000 €



III/IV



IV/IV

Homme de théâtre et de divertissement, dessinateur, créateur de jardins, Carmontelle inventa en 1783 un nouveau moyen d'amuser la société de son entourage, le transparent. Tendu entre deux bobines et éclairé par transparence, un rouleau peint défilait devant les yeux des spectateurs en leur donnant l'impression de se mouvoir à travers un charmant paysage. Les scènes représentées sont bien souvent analogues à celles de ses fameux proverbes, sortes de petites comédies improvisées, comme le remarquaient Portalis et Beraldi : « Carmontelle n'avait pas de plus grand plaisir, a-t-on dit, que de mettre ses proverbes en transparents et ses transparents en proverbes[1] ». Dans la veine de Robertson, inventeur dans les années 1790 des *Fantasmagories* où il mêlait lanterne magique, illusion et musique, Carmontelle réunit théâtre, musique et image animée dans une composition éphémère, nouvelle sorte de spectacle adaptable à des publics différents, transportable et maniable par une seule personne.

Si tous les personnages d'une société revivent dans ses portraits dessinés, c'est donc toute une société qui se ranime dans ses transparents, avec le décor dans lequel ils vécurent. Dans son article consacré aux transparents de Carmontelle[2], Pierre Francastel souligne l'importance de l'œuvre de l'artiste : « Considérée dans son ensemble, son œuvre, qui du seul point de vue littéraire ne dépasse pas le second rang, devient l'une des plus vivantes et des plus complètes qui soient. C'est au premier rang des mémorialistes et chroniqueurs du siècle qu'il faut le placer, comme l'un de ceux qui nous ont donné le plus fidèle spectacle de leur temps ».

1. *Les graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, 1880, t.I, p.294.
2. P. Francastel, «Les transparents de Carmontelle», in *L'Illustration*, 17 août 1929, p.159.



« Peintre de la nature et du sentiment[1] », Jean-Baptiste Greuze se fit l'illustrateur de la vie domestique de son temps qu'il réussit, grâce à une approche édifiante et moralisante, à élever à un rang proche de celui de la peinture d'histoire. Dessinateur prolifique et virtuose, Greuze manie volontiers sanguine, plume et lavis pour préparer ses compositions et les différentes figures qui les habitent. Ainsi en est-il de cet homme assis sur un fauteuil, le haut du buste couché sur une table, que l'on retrouve dans un dessin présentant d'autres figures conservé dans les collections du British Museum à Londres. A gauche du dessin de Londres se trouvent deux hommes debout dans une posture dramatique, l'un d'eux tient une dague et une autre est visible au sol entre eux et l'homme allongé sur la table, expliquant peut-être son affaissement. L'intrigue que Greuze nous raconte ici reste à découvrir ; l'artiste a cependant accordé du soin à sa représentation, sculptant ici son personnage à l'aide de vibrantes touches de lavis plus ou moins foncées afin de souligner les contrastes dans un magistral effet de clair-obscur.

1. *Mercure de France*, novembre 1763.

142

Jean-Baptiste GREUZE

Tournus, 1725 - Paris, 1805

Etude d'homme effondré sur une table

Lavis gris
22,70 × 22,90 cm

Provenance:
Collection Gaston-Pierre Marc Bassompierre (1786-1869), élève de Jacques-Louis David et professeur de dessin à La Flèche, selon une inscription sur l'ancien montage

Study of a man leaning on a table, grey wash, by J. B. Greuze 8.94 × 9.02 in.

6 000 - 8 000 €



143

Ecole française de la fin du XVIIIe siècle

Bouquet de fleurs dans un verre posé sur un livre

Gouache sur papier
38,50 × 30,50 cm

Vase of flowers on a book, gouache on paper, French School, 18th C. 15.16 × 12.01 in.

3 000 - 4 000 €



144

Louis-Roland TRINQUESSE

Paris, 1746 - 1799

Elégantes dans le parc du château de Villette

Plume et encre grise,
lavis gris et rehauts d'aquarelle
Signé 'Trinquesse f' à la plume et encre brune en bas à gauche
33 × 45,50 cm
(Insolé)

Dans un cadre en chêne sculpté et doré, à décor d'un cartouche, de branchages fleuris, de feuilles d'acanthe, rangs de perles et rais de cœur, travail français d'époque Louis XVI

Provenance:
Collection du professeur Tuffier, selon une inscription sur le montage au verso

Elegant ladies in the park of the château de Villette, pen and grey ink, grey wash and watercolour, signed, by L. R. Trinquesse
12.99 × 17.91 in.

8 000 - 12 000 €

Une ancienne étiquette au verso nous donne les indications suivantes : « Il existe un autre dessin dans la collection du marquis de Grouchy. Les trois personnages représenteraient la maréchale de Grouchy avec ses deux filles, madame de Condorcet et madame Cabanis. »



145

Hubert ROBERT

Paris, 1733 - 1808

Perspective dans un parc animé de personnages

Huile sur toile, de forme ovale
55,50 × 44 cm
(Restaurations)

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Christie's, 18 avril 1980, n°97 ;
Collection particulière, Paris

Perspective of a park with figures, oil on canvas, by H. Robert
21.85 × 17.32 in.

30 000 - 40 000 €

Nous remercions Madame Sarah Catala de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau. Une lettre d'étude en date du 22 mars 2022 sera remise à l'acquéreur.

❍ 146

Ecole française du XVIIIe siècle

La muse Euterpe

Huile sur toile
68,50 × 130,50 cm
(Usures et restaurations)

Provenance:
Collection Gerald Henry, baron Foley, Ruxley Lodge, Claygate, Surrey;
Sa vente, Londres, Castiglione & Scott, 14 octobre 1919, n° 525 (comme François Boucher);
Collection Lucien Guiraud, Paris;
Acquis par Wildenstein le 27 octobre 1919;
Collection du baron Maurice de Rothschild;
Chez Wildenstein, New York;
Collection Maharanee de Gaekwar de Baroda;
Sa vente, Londres, Sotheby's, 6 décembre 1967, n° 78 (comme François Boucher)

Exposition:
Paintings and Drawings of the French XVIIIth Century School, Wildenstein, n.d., n° 4

Bibliographie:
Alexandre Ananoff, *François Boucher*, Lausanne et Paris, 1976, II, p.167-168, n° 491 (comme François Boucher), repr. fig. 1379
Alexandre Ananoff, *L'opera completa di Boucher*, Milan, 1980, p.127-128, n° 518 (comme François Boucher), repr.

The Muse Euterpe, oil on canvas, French School, 18th C. 26.97 × 51.38 in.

30 000 - 50 000 €



147

Noël HALLÉ

Paris, 1711 - 1781

Une Savoyarde (portrait de Geneviève Lorry, épouse du peintre, tenant son fils Jean-Noël dans un berceau)

Toile
Signée et datée 'Noel Hallé / en Janvier 1756.' en haut à droite
63,50 × 47,50 cm

Provenance:
Probablement collection Hortense Jubinal, née Corbeau de Saint-Albin (1824-1885), épouse de l'historien et député Achille Jubinal, fondateur et donateur des musées de Tarbes et Bagnère de Bigorre, fille d'Alexandre Rousselin de Saint-Albin, ami de Bernadotte, Carnot, David et Barras, et sœur du vicomte Philippe de Saint-Albin, bibliothécaire de l'impératrice Eugénie;
Par descendance à sa fille madame George Duruy (1853-1918), née Amélie Jubinal de Saint-Albin (1860-1926);
Collection de son fils Albert Duruy (1898-1967) et d'Hélène Duruy (1904-1984) son épouse, puis de leur fille Colette Duruy;
Resté dans sa famille jusqu'à nos jours;
Collection particulière, Ile-de-France

Bibliographie:
Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, 1995, p.392, nº 69

A Savoyard woman, canvas, signed and dated, by N. Hallé
25 × 18.70 in.

20 000 - 25 000 €

Les Savoyards étaient nombreux à Paris au XVIIIe siècle, occupant des petits métiers de rue, souvent ingrats, d'autres étaient montreurs de marmottes ou de chiens savants[1]. La passion des peintres pour ces sujets « savoyards » a parcouru tout le siècle, la représentation réaliste et sociale, pittoresque, étant perçue comme une antithèse des scènes galantes et mythologies gracieuses. Citons les tableaux d'Antoine Watteau en 1716 (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage), Jacques Dumont le Romain en 1737 (Moscou, musée Pouchkine), Jean-Baptiste-Marie Pierre en 1745 (vente, Paris, Millon, 8 décembre 2020, Marie-Anne Loir vers 1740-1750 (Riom, musée Mandet) , Nicolas-Bernard Lépicié en 1774 (vente Paris, Me Rheims, 1er avril 1963) ou encore Jean-Honoré Fragonard vers 1780 (plusieurs versions[3]).

Noël Hallé avait peint une *Savoyarde et ses deux enfants*, « tableau de cabinet » aujourd'hui perdu, qui avait obtenu un réel succès au Salon de 1753. En 1756, il crée notre composition, différente, dont il tirera une variante comportant un linge séchant derrière le groupe, un chien et son écuelle (collection particulière), sans que l'on puisse déterminer véritablement laquelle de ces deux versions fut exposée au Salon de 1757 sous le numéro 27.

En réalité, notre peinture n'est pas ce qu'elle semble représenter, c'est-à-dire une simple scène de genre avec une paysanne et son nouveau-né, ce qui serait déjà assez touchant et plutôt rare dans l'art français des années 1750. Notre *Savoyarde* est en réalité à la fois, un double portrait familial, mais aussi un portrait travesti et enfin un portrait allégorique à connotation vertueuse.

Portrait familial pittoresque, car il semble bien que le personnage féminin représenté soit la propre épouse souriante du peintre, Geneviève Lorry avec son fils Jean-Noël, né en 1755, figurés par un père fier et heureux de conserver la mémoire de ce moment de bonheur intime. Portrait travesti, car Geneviève Lorry n'est ni de condition, ni d'origine paysanne, mais appartient plutôt à la bourgeoisie parisienne et que son habit à la savoyarde n'est qu'un costume rustique de fantaisie, à l'image des nombreuses véritables Savoyardes venues chercher du travail à Paris et dont les caractéristiques vestimentaires étaient un fichu blanc bien serré sur la tête, dit « en marmotte », accompagné d'un petit mouchoir noué sous le menton, un corset coloré à manches longues et une jupe de couleur brune.

Noël Hallé nous décrit son épouse sous l'aspect d'une Savoyarde, traditionnellement féconde, figure souriante de simplicité d'une maternité vertueuse parce que modeste et humble et dont la pauvreté - incarnée, depuis Jean-Jacques Rousseau, par une paysannerie idéalisée - a justement su préserver la pureté des mœurs tenus éloignés de la corruption citadine du luxe et de la richesse. Le peintre se livre ici, non seulement à un portrait ressemblant de son épouse, mais aussi à son portrait moral, à un portrait allégorique de l'Epouse et Mère. Il nous donne, en fait, celui de la vertu maternelle et de la fidélité conjugale, un *exemplum virtutis* paysan et intime.

Notre toile est emblématique de ce nouveau regard tendre sur l'enfance qui se développe dans la société bourgeoise chrétienne des Lumières tels que Philippe Ariès l'a décrit dans son essai *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960), c'est à dire le moment où l'enfant n'est plus regardé socialement comme un petit adulte, et où on passe à un noyau familial plus fermé, où l'enfant devient l'objet de toutes les attentions.

Nous remercions Madame Nicole Willk-Brocard pour l'aide qu'elle nous a apportée dans la rédaction de cette notice.

1. Rappelons que le duché de Savoie, qui géographiquement ne recoupait pas l'actuel département, avait alors sa capitale à Turin, dans le Piémont et n'a été rattaché à la France qu'en 1860.
2. G. Faroult, «La Veilleuse par Marie-Anne Loir au musée de Riom : fortune d'une iconographie savoyarde, entre peinture et littérature au XVIIIe siècle», in *B.S.H.A.F.*, Paris, 2003 - 2004, p.241-256.
3. Cambridge, Harvard University Art Museum, Fogg Art Museum, Moscou, musée Pouchkine, Portland, Portland Art Museum, dessin à Vienne, Graphische Sammlung Albertina.





148

Elisabeth Louise VIGÉE-LE BRUN

Paris, 1755 - 1842

Portrait d'Alexandre Marie Léonor de Saint-Maurice, prince de Montbarrey (1732 -1796)

Huile sur toile, de forme ovale
81 × 65 cm
(Déglacé et usures de surface)

Provenance:
Acquis dans le commerce d'art à New York en juin 2007;
Collection particulière, Paris

Exposition:
Cent portraits pour un siècle. De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, Versailles, musée Lambinet, 6 novembre 2019 - 1er mars 2020 et Nice, palais Lascaris, 19 mai - 22 novembre 2021, catalogue par X. Salmon, p.82-84, n° 36

Portrait of Alexandre Marie Léonor de Saint-Maurice, prince of Montbarrey, oil on canvas, by E. L. Vigée Le Brun 31.89 × 25.59 in.

25 000 - 30 000 €

Alexandre Marie Léonor de Saint-Maurice, prince de Montbarrey, fut l'une des personnalités les plus en vue du règne de Louis XVI. Après de brillants débuts militaires qui lui valurent la charge de lieutenant général des armées du roi, il s'installe à la cour, bénéficiant de la protection du marquis et de la marquise de Maurepas. En 1776, il est nommé directeur de la guerre, dont il obtient le portefeuille en 1777 avant de connaître la disgrâce auprès de Marie-Antoinette et de devoir démissionner en 1780.

La liste des œuvres dressée par Elisabeth Vigée Le Brun avant son départ de France en 1789 indique qu'elle peignit ses traits à deux reprises, une fois en 1776 avec un portrait de son épouse, Parfaite-Thaïs de Mailly-Nesle, et une seconde fois en 1779. Le portrait de 1779, exécuté au pastel, appartient aux collections du musée du Louvre et se trouve en dépôt à Versailles. Celui que nous présentons pourrait quant à lui être celui de 1776. Le modèle y est représenté sur fond de ciel, vêtu avec beaucoup d'élégance et arborant les ornements de l'ordre franc-comtois de Saint-Georges ainsi que le cordon bleu et la plaque de l'ordre du Saint-Esprit, peut-être ajoutés après que le prince de Montbarrey en eut reçu la distinction en 1778.

❍ 149

Jean-Baptiste HUET

Paris, 1745-1811

Le départ d'une foire

Plume et encre brune et aquarelle
Signé et daté 'J.B. hüet 1781.'
en bas à gauche
Marque 'AC' du monteur non identifiée
(L.3062) en bas à droite sur le montage
20,50 × 25,80 cm

Provenance:
Collection Gustave Mühlbacher, Paris;
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit,
Me Chevallier, 15-18 mai 1899, n° 146
(sous le titre «Le départ pour le
marché», avec son pendant «La visite
à la ferme» sous le n° 145);
Collection Grace Rainey Rogers, New York;
Sa vente, New York, Parke-Bernet,
19-20 novembre 1943, n° 37

Bibliographie:
Cyrille Gabillot, *Les Hüet. Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, la gravure repr. p.155
Thérèse Burollet, *Musée Cognacq-Jay, peintures et dessins*, Paris, 1980, p.256, mentionné dans la notice du n° 143

Gravure : Par C.L. Jubier

The departure from a fair, pen and brown ink and watercolour, signed and dated, by J.B. Huet 8.07 × 10.16 in.

3 000 - 4 000 €

Cette charmante scène champêtre, qui n'est pas sans rappeler les cortèges de Castiglione, témoigne du goût du XVIIIe siècle pour la pastorale. Jean-Baptiste Huet y avait joint un pendant, « Le Goûter champêtre », également gravé par Jubier (localisation actuelle inconnue).





150

Jean-Baptiste MALLET

Grasse, 1759 - Paris, 1835

La lecture

Huile sur panneau de noyer, une planche
22 × 17 cm

The reading, oil on panel,
by J. B. Mallet
8.66 × 6.69 in.

4 000 - 6 000 €

151

Lorens PASCH le Jeune

Stockholm, 1733 - 1805

Portrait de Gustave III, roi de Suède

Huile sur toile (Toile d'origine),
de forme ovale
77,50 × 62,50 cm

Provenance:
Vente anonyme; Versailles,
Mes Perrin Royère Lajeunesse,
7 décembre 1986, n° 40bis (comme
Ecole française du XVIIIe siècle);
Collection particulière, Paris

Expositions:
Paris, Cercle suédois, 14-24 mars 1994,
à l'occasion de l'exposition *Le Soleil et l'Etoile du Nord* qui se tenait alors au Grand Palais
Cent portraits pour un siècle. De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, Versailles, musée Lambinet, 6 novembre 2019 - 1er mars 2020 et Nice, palais Lascaris, 19 mai - 22 novembre 2021, catalogue par X. Salmon, p.60-61, n° 25

Portrait of Gustav III, king of Sweden,
oil on canvas, by L. Pasch the younger
30.51 × 24.61 in.

20 000 - 25 000 €

Souverain de la Suède des Lumières, Gustave III régna de 1771 à 1792 sur « l'Etoile du Nord » éclairée et francophile.
Défenseur des arts, il encouragea un développement déjà amorcé par ses prédécesseurs, fondant des académies et ouvrant théâtres et opéras. Comme la plupart des princes européens du XVIIIe siècle, il s'attacha à se faire représenter par d'habiles portraitistes afin de diffuser son image officielle dans son royaume et au-delà des frontières. Parmi les artistes qui obtinrent ses faveurs figure le suédois Lorenz Pasch, issu d'une dynastie de peintres. Formé dans un premier temps à Copenhague, il gagne la France où il rejoint les ateliers de Carle van Loo, François Boucher et de son compatriote Alexandre Roslin[1]. De retour en Suède en 1766, il continue à appliquer les tons clairs, le soin porté aux étoffes et la liberté de touche qui caractérisaient alors l'art du portrait sous Louis XV. Sa manière explique probablement en partie le succès qu'il rencontra auprès de Gustave III, dont il réalisa de nombreux portraits.

1. Voir cat. exp. *Le Soleil et l'Etoile du Nord. La France et la Suède au XVIIIe siècle*, Paris, Grand Palais, 1994, p.245.



151

152

Jacopo AMIGONI

Naples (?), 1682 - Madrid, 1752

Zéphyr et Flore

Huile sur toile
Une ancienne étiquette annotée
'n° 13566 / CH. NATOIRE / Venus
et Adonis' au verso
75,50 × 63,50 cm

Provenance:
Collection du baron Maurice Lemonnier,
bourgmestre-remplaçant de Bruxelles
de 1914 à 1917, Bruxelles;
Par legs, collection Lenoir;
Puis par descendance;
Collection particulière, Belgique

Zephyrus and Flora, oil on canvas,
by J. Amigoni
29.72 × 25 in.

50 000 - 80 000 €



Fig.1

Les *Fastes* d'Ovide font le récit de l'enlèvement de la nymphe Chloris par le dieu du vent d'Ouest Zéphyr, et de sa transformation dans l'action en déesse du printemps sous le nom de Flore. La scène représentée dans notre toile est l'épisode suivant : le mariage des deux protagonistes. Flore couronne Zéphyr de fleurs et ce dernier l'absorbe dans ses nuages. Ainsi le vent d'Ouest qui apporte la chaleur embrasse le printemps pour le plus grand bonheur de la nature. L'abondance est illustrée par un jardin où se mêlent eaux cristallines et statues sous les frondaisons des pins et des cyprès. Les amours récoltent les fleurs qui seront assemblées en couronne par la déesse du printemps.

L'artiste semble avoir remporté suffisamment de succès avec cette composition pour l'avoir peinte plusieurs fois[1]. La nôtre, inédite, gardée depuis plus d'un siècle, est sans doute la plus séduisante. Le merveilleux état de conservation de la matière rend admirable la palette subtile de rose et rouge. Les carnations sont envoûtantes et les lèvres d'un rouge provocateur invitent aux plus envoûtants baisers. Le même sujet mais avec une composition sans doute moins sensuelle est traité vers 1730 par Jacopo Amigoni dans la grande toile actuellement conservée au Metropolitan Museum de New York (fig. 1, 213 × 147 cm). Les figures sont dans cette dernière version plus campées au sol, offrant au regard une vision plus archaïque là où notre toile emporte le regard dans un souffle de légèreté grâce aux nuages sur lesquels repose Zéphyr.

Probablement peinte lors de son séjour à Londres entre 1729 et 1739, notre toile exprime à la fois la dette d'Amigoni envers son maître Sebastiano Ricci tout annonçant les créations les plus folles de Giambattista Tiepolo quelques années plus tard.

1. Une autre version passée en vente en 2007: Londres, Sotheby's, 5 décembre 2007, n°62, vendu £ 168.500, huile sur toile, 82,5 × 64 cm.



153

Francesco GUARDI

Venise, 1712 - 1793

Personnages dans la basilique Saint Marc, Venise

Huile sur toile
70,50 × 56,50 cm
(Restaurations sur le bord gauche)

Provenance:
Chez Derek Johns, Londres, en 2004, une étiquette au verso;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:
Dario Succi, *Guardi. Itinerario artistico. Catalogo dei dipinti e disegni inediti*, vol. II, Milan, 2021, p.46-47, n°64, repr.

Figures in St Mark's Basilica, Venice, oil on canvas, by Fr. Guardi
27.76 × 22.24 in.

60 000 - 80 000 €

Les *Vêpres à la Vierge* de Monteverdi résonnent dans notre imaginaire dès que l'on pénètre à l'intérieur de la basilique San Marco de Venise. Bien plus qu'une église, ce lieu magique est un temple, un tabernacle byzantin, un coffret de joyaux ; un lien entre le monde réel et le fantastique, le trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Elle est intemporelle dans sa conception et les éléments qui la composent, tant chaque fragment de porphyre pourrait nous conter le chemin parcouru des vallées de l'Egypte aux thermes romains, des palais des rives du Bosphore au sac normand et vénitien de 1204, jusqu'aux chantiers de construction de cette basilique pour laquelle il fallait trouver – tant elle était grandiose – des reliques plus glorieuses que celles de Georges ou de Théodore.

Le fabuleux ensemble de mosaïques à fond d'or de la basilique est ici représenté par Francesco Guardi qui illustre un simple moment de la journée durant lequel un couple de patriciens et de simples *popolani* se croisent. La fascination et le respect des Vénitiens pour ces mosaïques n'a jamais faibli comme l'attestent à l'époque de Guardi les importants chantiers de rénovation avec des commandes à des artistes « modernes » comme Fontebasso, mais dans les règles techniques ancestrales de la pose des petits carreaux.

C'est d'ailleurs l'admiration suscitée par le spectacle du décor à fond d'or que représente Francesco Guardi. Les regards des deux personnages principaux sont non seulement tournés vers l'observateur du tableau mais bien plus, en hauteur, vers le décor, accentuant ainsi la noblesse de l'attitude du couple. Cette toile est selon Dario Succi un rare témoignage de la vie quotidienne de la basilique de la part d'un artiste plus connu pour ses vues d'extérieurs. Le spécialiste du peintre date notre tableau du milieu des années 1760, période à laquelle l'influence de son frère Antonio (décédé en 1760) est encore perceptible à travers des figures amples et soignées.



154

Alessandro LONGHI

Venise, 1733 - 1813

Jeune garçon aux bulles de savon

Huile sur toile
60,50 × 50,50 cm

Dans un cadre en bois sculpté et doré, travail italien du XVII[e] siècle

Provenance:
Chez Grassi Studio, Paris;
Acquis auprès de celui-ci par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Paris

A boy playing with soap bubbles, oil on canvas, by A. Longhi
23.82 × 19.88 in.

20 000 - 30 000 €

Le thème de l'enfance et plus particulièrement des jeux enfantins fut une grande source d'inspiration pour les peintres du Siècle d'or hollandais. Cette passion pour l'enfance et ses petites joies quotidiennes se transmit à travers les frontières et les âges. Plus particulièrement, le thème de « La bulle de savon » fut régulièrement traité par de nombreux artistes. Ainsi, cette iconographie originellement hollandaise, fut présente en Flandres dès le XVII[e] siècle, puis en France aussi, avec Jean- Siméon Chardin, Thomas Couture (voir le lot 248 de cette vente) ou encore Edouard Manet qui se prêtèrent au jeu de la paille et de la bulle au moyen de chefs-d'œuvre intemporels. Notre tableau témoigne encore de l'exportation internationale de ce ravissant sujet.

Alessandro Longhi est le fils du célèbre peintre vénitien Pietro Longhi. Spécialisé dans les portraits d'apparats des grands dignitaires de sa ville, il développa en parallèle de cette peinture officielle une œuvre plus confidentielle constituée de petits tableaux de chevalet aux sujets charmants dont notre *Jeune garçon aux bulles de savon* constitue un exemple merveilleux. La liberté de la touche de notre artiste héritée de son père rend hommage à ce sujet qui, sous son air mignon et insouciant, nous rappelle, par le biais de cette bulle fragile, la vanité de la vie et des préoccupations terrestres.



155

Francesco GUARDI

Venise, 1712 - 1793

Personnages sous une arcade donnant sur la cours d'un palais

Huile sur toile
45 × 36 cm
(Restaurations)

Provenance:
Vente anonyme; Milan, Sotheby's, 19 octobre 2010, n° 216 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Paris

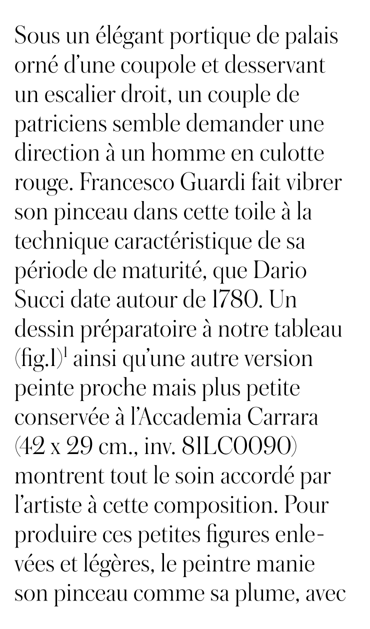
Bibliographie:
Dario Succi, *Guardi. Itinerario artistico. Catalogo dei dipinti e disegni inediti*, vol. II, Milan, 2021, p.221-222, n°310, repr.

Figures under an archway, oil on canvas, by Fr. Guardi 17,72 × 14,17 in.

30 000 - 40 000 €



Fig. 1



Sous un élégant portique de palais orné d'une coupole et desservant un escalier droit, un couple de patriciens semble demander une direction à un homme en culotte rouge. Francesco Guardi fait vibrer son pinceau dans cette toile à la technique caractéristique de sa période de maturité, que Dario Succi date autour de 1780. Un dessin préparatoire à notre tableau (fig.1)[1] ainsi qu'une autre version peinte proche mais plus petite conservée à l'Accademia Carrara (42 x 29 cm., inv. 81LC0090) montrent tout le soin accordé par l'artiste à cette composition. Pour produire ces petites figures enlevées et légères, le peintre manie son pinceau comme sa plume, avec rapidité et dextérité. Le dessin nous montre aussi à quel point Guardi est concentré sur l'architecture et les volumes. En effet si cet artiste ne travaille pas comme son ainé Canaletto le faisait avec une camera ottica, toute son œuvre est le reflet de ce qu'est Venise : un monde de pierre posé sur l'eau. À Venise tout est architecture et les Védutistes du XVIIIe siècle doivent relever le défi permanent de construire dans leurs toiles les édifices les plus ambitieux…sur l'eau !

1. Plume et encre brune, 19,8 x 13,1 cm., Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Venise, inv. Cl. III n. 0713.





I/II

156

Bartolomeo GUIDOBONO

Savone, 1654 - Turin, 1709

Bacchus *et* Pan

Paire d'huiles sur toiles,
de forme ovale
100,50 × 74 cm

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Christie's,
9 juillet 2008, nº 239;
Galleria Silvano Lodi & Due, Milan;
Acquis auprès de celle-ci par l'actuelle
propriétaire en 2014;
Collection particulière, Paris

***Bacchus and Pan, oil on canvas,
a pair, by B. Guidobono
39.57 × 29.13 in.***

25 000 - 35 000 €



II/II

157

Ecole italienne de la fin du XVIe siècle

Atelier de Scipione Pulzone

Portrait de Christine de Lorraine (1565-1637), grande-duchesse de Toscane

Huile sur toile
144 × 93 cm
(Restaurations, toile agrandie en partie supérieure d'une bande de 18 cm)

Provenance:
Offert à la famille de l'actuel propriétaire au début du XXe siècle par la marquesa de Bermejillo del Rey de Madrid, selon la tradition familiale;
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

*Portrait of Christina of Lorraine, Grand Duchess of Tuscany, oil on canvas, Italian School, late 16th C.
56.69 × 36.61 in.*

20 000 - 30 000 €

Christine de Lorraine (1565-1637) est la fille de Charles III, duc de Lorraine et de Bar, et de la princesse Claude de France, l'un des sept enfants du roi Henri II et de Catherine de Médicis. Après la mort prématurée de sa mère, elle est élevée par sa grand-mère, qui arrange personnellement son mariage avec son lointain cousin Ferdinand Ier de Médicis (1549-1609). Nommé cardinal en 1562, ce dernier n'est au départ pas destiné à régner. Il succède à son frère ainé François, qui meurt en 1587 dans de mystérieuses circonstances et devient grand-duc de Toscane à sa suite.

Bien que motivée par la volonté de Catherine de Médicis de préserver le lien entre la France et la Toscane, cette union entre Christine de Lorraine et Ferdinand de Médicis en 1589 n'est politiquement pas anodine. La France était marquée dans la seconde moitié du XVIe siècle par des troubles politiques, religieux et sociaux liés aux rivalités entre les différentes familles nobles de France. Les trois fils de Catherine de Médicis et Henri II étaient par ailleurs trop jeunes pour offrir des héritiers, affaiblissant ainsi la situation politique du Royaume. Christine de Lorraine étant la nièce du roi Henri III, un mariage avec une princesse en partie Valois était pour la famille Médicis un moyen de s'émanciper des Habsbourg du Saint-Empire romain germanique, alliance qui profitait également au Royaume de France. Les banquiers toscans soutenant significativement les finances françaises, l'importance de la dot de Christine de Lorraine (600 000 scudi auxquels s'ajoutent des bijoux) témoigne de l'urgence de la couronne d'unir les deux familles, après presqu'un an de négociations.

Le mariage de Christine de Lorraine et de Ferdinand de Médicis est spectaculaire et met à l'honneur la grandeur de la famille Médicis au zénith de sa prospérité. Les festivités comprennent tournois, banquets, ainsi que plusieurs performances au théâtre Médicis (au sein des Offices) et au Palais Pitti, comme la pièce de théâtre lyrique *La Pellegrina*, écrite par Girolamo Bargagli et présentée en l'honneur des mariés. Christine de Lorraine et Ferdinand de Médicis effectuent un long voyage cérémoniel à travers les provinces de la Toscane, qui s'achève par une entrée triomphante à Florence. Ce faste et cette grandeur artistique permettent d'asseoir et de diffuser le pouvoir et le prestige de la dynastie des Médicis. Ce mariage d'intérêt au premier abord devient une heureuse union. Ferdinand et Christine ont huit enfants, dont Côme II de Médicis qui succèdera à son père. En Toscane, Christine œuvre à la fondation de nombreux couvents et monastères. A la mort de son mari en 1609 elle assure la régence du Grand-Duché de Toscane.

Ce portrait de la grande-duchesse de Toscane arbore une richesse et un apparat majestueux, à l'image de la grandeur des Médicis et de l'importance de cette union, soulignée par la présence de la couronne ducale, œuvre de l'orfèvre de la cour Jacques Bylevelt. Un Portrait de *Christine de Lorraine, grande-duchesse de Florence* réalisé par le peintre Scipione Pulzone est conservé à la Galerie des Offices, et servit de modèle à notre portrait. Faisant partie d'une série de portraits officiels des membres les plus éminents de la famille Médicis, cette œuvre avait été commandée par Ferdinand Ier.



158

Ecole génoise vers 1630

Le Christ conduit aux outrages

Toile
Inscription '1763 ... Ago ... in Alessandria / Donato dal Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor / Don Tommaso Ghilini nel suo passaggio / per andare alla sua Nunziatura di / Bruxelles' sur une étiquette collée au revers de la toile d'origine
85 × 77 cm

Provenance:
Probablement acheté à Rome en 1746;
Probablement collection du cardinal Tommaso Maria Ghilini (comme Mattia Preti, dit le Cavalier Calabrese, Le Christ aux tourments);
Probablement Palazzo Ghilini, Alexandrie en 1763 (selon une étiquette au dos de la toile d'origine);
Vente anonyme; Gênes, Cambi Aste, 14 novembre 2018, nº 235 (attribué à Spada)

Jesus mocked by the soldiers, canvas, school of Genoa, ca. 1630
33.46 × 30.31 in.

15 000 - 20 000 €

Notre tableau impressionne par sa monumentalité, son cadrage très serré concentré sur les expressions des trois visages, par la dualité entre le visage serein du Christ et la brutalité qu'expriment ceux des deux soldats.

La lumière est crue, elle unifie l'ensemble et révèle des détails très réalistes comme le turban et la barbe mal rasée de l'homme à droite ainsi que d'autres éléments plus classiques. Cette alliance entre naturalisme d'origine caravagesque, influences flamandes et idéalisation est caractéristique de l'école génoise du second tiers du XVIIe siècle à la suite de Bernardo Strozzi (1581- 1644).

La force plastique de la composition révèle un détail aussi frappant que l'éclair vert de la manche du bourreau de gauche qui permet de détacher son visage. Notre toile se situe dans la mouvance de Gioacchino Assereto (1600-1649), Luciano Borzone (1590-1645), Stefano Magnasco (1635-1673), Orazio de Ferrari (1606-1657) et semble annoncer Giovanni Battista Langetti (1625-1676). Elle n'est pas sans rappeler les peintures de Pierre Puget, qui rappelons-le a vécu dans la cité Ligure de 1661 à 1668.

Selon l'étiquette retrouvée au revers de la toile d'origine, notre tableau a été attribué à Mattia Preti, dit le Cavalier Calabrese.
Les archives du livre des comptes de Tommaso Maria Ghilini (1718-1787) nous renseignent en effet sur sa collection de tableaux : le 10 février 1746, il achète cinq tableaux, dont un du Cavalier Calabrese (Mattia Preti), cité feuillet 21 : « scudi 2.20. per alto quadro del Cavalier Calabrese, rappresentante Cristo condotto alli tormenti senza cornice » (Le Christ conduit aux tourments).
En 1763 l'archevêque Tommaso Maria Ghilini est nommé nonce apostolique en Flandres. Lors de son voyage, il s'arrête à Alessandria (Piémont), sa ville natale où se trouve le palais de sa famille et fait cadeau d'un tableau du Cavalier Calabrese, *Le Christ aux tourments* dès son arrivée, avant la fin du mois d'août.

Nous remercions Monsieur Andrea Martano de ces recherches aux archives et d'avoir retrouvé cette mention à Mattia Preti, dit le Cavalier Calabrese.



159

Vincenzo TAMAGNI

San Gimignano, 1492 - vers 1530

Saint Sébastien

Panneau de peuplier, une planche,
non parqueté, fragment
65 × 52 cm
(Restaurations anciennes)

*Saint Sebastian, poplar panel,
by V. Tamagni
25.59 × 20.47 in.*

5 000 - 7 000 €

Formé à Sienne par Giovanni Antonio Bazzi, dit le Sodoma, Tamagni séjourne à Rome à deux reprises pour compléter sa formation (1516-1521 et 1525-1527). Il s'approprie le langage de Raphaël en observant notamment ses Chambres et les Cartons pour la chapelle Sixtine (Victoria and Albert Museum de Londres), participe à l'élaboration de la décoration des Loges et est alors proche de Baldassarre Peruzzi. Quand il retourne dans sa ville natale de San Gimignano, il reçoit de nombreuses commandes des fresques et de retables et réalise quelques portraits.

Notre panneau est probablement un fragment d'une « conversation sacrée » réunissant plusieurs saints autour d'une Vierge, comme par exemple sa pala pour la chapelle San Giovanni Battista à l'église de Pomarancio en 1525 ou encore l'Assomption de la Vierge avec les saints Sébastien, Thomas et Roch pour le Santuario della Madonna del Soccorso à Montalcino en 1527. Le paysage de notre panneau est structuré en plans étagés, aux lointains bleutés, où les arbres frêles s'inscrivent parfaitement dans la tradition de la Renaissance.

Nous remercions le professeur Mauro Natale de nous avoir suggéré le nom de Tamagni pour ce tableau. Nous remercions la professeur Rossana Castrovinci, auteur de la monographie sur l'artiste, d'avoir confirmé l'attribution à Tamagni sur photographie numérique par mail du 26 avril 2022.



160

Maître de la Nativité de Castello

Actif à Florence entre 1445
et 1475 environ

La Vierge à l'Enfant

Tempera et or sur panneau de peuplier, une planche
70 × 46 cm

Dans son cadre d'origine à fronton, orné de la colombe du Saint Esprit

Provenance:
Collection particulière, Florence

The Madonna and Child, tempera and gold on poplar panel, by the Master of the Castello Nativity
27.60 × 18.10 in.

150 000 - 200 000 €

Ce tableau est notifié et ne peut quitter le territoire italien. Il sera vendu sur désignation. Exposition dans les bureaux d'Artcurial Milan, Corso Venezia 22, du 24 octobre au 9 novembre 2022
Contact : Emilie Volka
Directrice Artcurial Italie
Tel: + 39 0 246 763 649
evolka@artcurial.com

Ce panneau, appartenant à une famille florentine probablement depuis le début du XVIe siècle, représente une addition importante au corpus du peintre florentin anonyme bien connu, à partir du catalogue de la collection Johnson de Bernard Berenson[1], sous le nom critique du Maître de la Nativité de Castello, d'après un panneau de la Galleria dell'Accademia de Florence, représentant l'Adoration de l'enfant, qui portait autrefois les armoiries des Médicis et des Tornabuoni et qui aurait donc été commandé par Piero il Gottoso de' Medici et par son épouse Lucrezia Tornabuoni.

Le Maître de la Nativité de Castello est l'un des élèves les plus fascinants de Fra Filippo Lippi, dont l'identité nous échappe encore. La date à laquelle il a dû se former dans l'atelier de Lippi est tout à fait évidente : la seconde moitié de la cinquième décennie du siècle, immédiatement après la grande entreprise du *Couronnement de la Vierge* pour Sant'Ambrogio, aujourd'hui aux Offices (1441-1447). Son point de départ se repère dans des œuvres telles que le *Couronnement de la Vierge* pour les Marsuppini, autrefois dans l'église de San Bernardo in Arezzo (Pinacoteca Vaticana), ou le fragment d'un retable avec deux saints évêques, *Saint François et Saint Benoît* (?) au Metropolitan Museum of Art, œuvres auxquelles il a peut-être collaboré et dans lesquelles la plénitude plastique est adoucie par des effets de lumière chaude et douce (je soupçonne également qu'il ait participé à la partie supérieure de la Nativité d'Annalena, aux Offices, aux cinq anges déployant le "Gloria", bien que la date doive être un peu plus tardive).

Il est remarquable que nous ne connaissions de lui pratiquement que des tableaux de dévotion personnelle et des portraits féminins, à l'exception d'un retable, celui carré de San Giusto et San Clemente à Faltugnano (fig. 1, aujourd'hui au Museo dell'Opera del Duomo à Prato, mais deux panneaux de la prédelle se trouvent dans la Johnson Collection de Philadelphie et à la National Gallery de Londres), qui doit certainement être daté immédiatement avant 1450[2], et à l'exception d'une lunette de retable avec *Dieu le Père parmi les anges* de l'Alte Pinakothek de Munich.

La vocation intimiste et exquisément décorative de l'artiste trouve une valorisation plus convenable dans la mesure rapprochée des petits retables avec l'*Adoration de l'Enfant* contre des paysages luxuriants ou des *Madones* embrassant tendrement l'Enfant, dans une expérimentation inépuisable de solutions toujours nouvelles, tantôt contre des niches architecturales, tantôt contre des tissus dorés. La concentration pensive de la Mère de Dieu lui a suggéré de la représenter presque toujours avec les paupières baissées, comme on peut également le voir dans ce tableau. Les tons clairs, laiteux et rosés, qu'il donne à la chair tendre de ses Madones et de ses Enfants sont typiques et incomparables, ainsi que la luminosité diffuse, dans ce cas exalté davantage par la loggia architecturale, fermée au fond par une coquille violette et ouverte des deux côtés par des fenêtres à double baie aérées, ouvertes sur un paysage, dont on peut suivre l'horizon éloigné de chaque côté. À cet égard, le Maître de la Nativité de Castello, bien que disciple de Fra Filippo Lippi, montre qu'il a été influencé par la *« pittura di luce »* de Domenico Veneziano et du jeune Pesellino. La solution curieuse de ces deux fenêtres à double baie, élancées et aérées, qui percent les murs d'un édicule qui constitue presque l'amplification d'un trône, n'a pas de contrepartie immédiate dans d'autres œuvres. En raison de l'élancement des colonnes menues, on peut toutefois comparer la loge peinte en biais au fond de la *Vierge à l'Enfant* de la collection Berenson de la Villa I Tatti (Université de Harvard), une œuvre fortement repeinte, mais dont l'authenticité en tant qu'autographe du Maître de la Nativité à Castello ne fait aucun doute[3].

L'artiste anonyme s'est régalé à inventer des poses souvent téméraires pour ses Enfants, qui se tortillent ou s'accrochent au sein de leur Mère, dans ce cas avec une pose inhabituelle rampante qui n'a pas de correspondance directe même dans les modèles sculpturaux contemporains, mais qui est une variation subtile de ce qui a probablement été conçu pour la première fois pour l'Enfant pratiquement nu dans les


AVE MARIS STELLA DEI MATER ALMA



Fig.1



Fig.2

bras de la Madone, dans le retable de Faltugnano (fig. 1) susmentionné. Ici, dans la Vierge que nous présentons, le geste devient plus concret, plus prégnant, puisque de la main droite il saisit une extrémité du voile violet qui recouvre les cheveux blonds de la jeune Mère, et de tout son corps il semble se jeter sur sa poitrine dans un élan de tendresse. Une pose similaire est également visible sur le panneau conservé chez les sœurs Augustines de la SS. Annunziata à San Giovanni Valdarno (fig. 2), où, cependant, rien n'est identique dans le dessin des mains de Marie et des pieds écartés de Jésus : le ton général est très différent, plus monastique et solennel, sans la tête découverte et la beauté florissante de cette Madone, et avec un fond de tissu somptueux imité avec des feuilles d'or ouvragées. La date, au début de la sixième décennie, est la même. Les doigts exagérément filiformes des élégantes mains de la Madone ont plus de points communs avec le retable de Faltugnano qu'avec les œuvres typiques de sa maturité. Depuis le retable de Faltugnano, le peintre prend plaisir à embellir les bords des robes avec des galons dorés à la lisière, pseudo-épigraphiques islamiques, d'après l'exemple de Lorenzo Ghiberti. On notera également les pointillés dorés sur l'extérieur du décolleté de l'Enfant et le bijou avec des perles et un rubis en cabochon au centre du front de Marie, presque sa signature. Ces décors précieux sont toutefois disciplinés par un intérêt dominant pour les volumes entiers et bien tournés, comme celui de cette femme qui incline en arrière son buste pour mieux soutenir son enfant exubérant, et surtout par des délicats effets atmosphériques. La lumière filtre de la gauche et par devant, de sorte que la fenêtre à double baie de gauche se détache en contrejour, la coquille s'illumine de plus en plus dans le coin opposé, et même le peintre s'amuse à teinter d'une réverbération rouge la mince ceinture, peut-être métallique, qui serre le corps de l'Enfant à la taille, en supposant un reflet de la robe rouge de la Mère (en ligne avec certaines pensées de Leon Battista Alberti, bien exprimées dans le *De Pictura* en vulgaire de 1436, selon lequel « chi passeggia su pe' prati al sole pare nel viso verzoso», « celui qui se promène par les prés en plein jour se teint de reflets verdoyants sur son visage). Dans la *Madone Rothschild* du Louvre (fig. 3), le trône de marbre laisse entrevoir du ciel et du paysage sur les côtés. Beaucoup plus significative et assez inhabituelle est l'ouverture des deux fenêtres à double baie, également pour l'envergure qu'elle donne à l'ensemble. À gauche, on peut entrevoir un paysage rocheux de morphologie lippesque, tandis qu'à droite, une vue plus réaliste, quoique limitée à quelques détails, une ferme au premier plan, un château avec un mur escarpé et un large fossé d'eau, des arbres et des collines vertes. Dans d'autres tableaux, comme la *Nativité à Castello*, ce peintre développe un sens de la nature plus frais et plus lumineux que celui, très artificiel, de Fra Filippo Lippi, avec des détails réalistes qui dialoguent plutôt avec Domenico Veneziano.

Il convient de noter la préservation de l'encadrement d'origine, qui contribue de manière décisive à la grandeur de ce *« colmo »* (tableautin) domestique, avec sa structure couronnée en tympan. Si l'on fait abstraction du retable de jeunesse du Museo Nazionale di San Matteo de Pise, dont la forme trilobée est encore gothique, sur les vingt et une *« colmi »* que l'on peut attribuer avec certitude au Maître de la Nativité de Castello (dont 14 Madones à l'Enfant et 7 Adorations), seules trois conservent leur cadre, et deux - la *Madone et l'Enfant* du Fogg Art Museum de Cambridge et la *Nativité* de Castello - présentent un fastigium gothique ghibertien de type mixtiligne[4]. Seules deux peintures, la *Vierge à l'Enfant* du Walters Art Museum de Baltimore et la *Vierge à l'Enfant et quatre anges* Bossy du Louvre (fig. 4), ont conservé leur cadre d'origine, avec des pilastres

cannelés, un entablement peint et un fronton. Le socle est décoré de l'inscription 'AVE MARIS STELLA DEI MATER ALMA', dont le texte et les caractères épigraphiques correspondent parfaitement à l'inscription de notre Vierge. L'entablement est peint en faux porphyre, assorti à la couleur de la coquille peinte dans le tableau, juste en dessous, sur une feuille d'argent, en réserve pour esquisser une frise pseudo-épigraphique islamique. Ancienne est la peinture du fronton, avec une colombe du Saint-Esprit en piqué (similaire, mais légèrement latérale, dans la *Madone de l'Humilité et des anges* de Pise), entourée de rayons et de points dorés, sur un fond d'azurite maintenant assombri. Je pense que les éléments du cadre sont d'origine ; je n'ai quelques doutes que sur les deux pilastres, qui ne sont pas rudentés et n'ont pas de chapiteau, et sur la bande supérieure. Cela permet également de s'assurer que la découpe de la composition est celle d'origine, la niche étant volontairement interrompue en haut, pour suggérer l'effet illusionniste, concevant le cadre comme une fenêtre albertienne. Cette coupe, cependant, est pratiquement unique dans l'œuvre de l'artiste, et se réfère à une phase relativement précoce, vers 1450-1455. Par la suite, il a préféré des solutions plus décoratives et bidimensionnelles, par exemple en insérant deux rideaux tirés sur les côtés, en or ouvragé, comme dans les Nativités du Fitwilliam Museum de Cambridge et du Museo Fattori à Livorno.

Andrea De Marchi, octobre 2022

Une notice complète en italien est disponible sur demande.

1. B. Berenson, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects*, Philadelphie, J. G. Johnson, 1913.
2. En janvier de cette année, le « Ceppo nuovo » de Prato a contribué, bien qu'avec la modeste somme de 16 lires, « per l'aiuto d'una tavola rifatta di nuovo di ditta chiesa » («pour contribuer à la réalisation d'un retable nouveau pour l'église nommée»), qui ne peut être que le retable en question, commandé par le prêtre Ser Francesco di Stefano Ranaldeschi, cf. C. Brandon Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie 2004, p.278-280, avec des ajouts et des corrections par M. Mazzalupi, dans *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, cat. exp. de Prato sous la dir. de A. De Marchi et C. Gnoni Mavarelli, Milan, 2013, p. 176-179.
3. C. Brandon Strahlke, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milan-Florence 2015, p.402-403, émet des réserves quant à sa paternité.
4. Pour le corpus du Maître, reste fondamentale la monographie de Ch. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello*, Florence, 1995, auquel catalogue il faut ajouter une Madone découpée en forme d'ovale, d'une collection privée, cf. A. De Marchi, in *Da Donatello…* cit, p. 180-181, et un panneau de la prédelle du retable de Faltugnano, brillamment identifié par K. Christiansen, « An Addition to the Reconstruction of the Faltugnano Altarpiece of the Master of the Castello Nativity », in *Officina pratese. Tecnnica, stile, storia*, actes du colloque sous la dir. de P. Benassai, M. Ciatti, A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, I. Lapi Ballerini, Florence, 2014, p. 399-402, acheté par la Fondazione Cassa di Risparmio di Prato et déposé au Museo dell'Opera del Duomo di Prato.



Fig.3



Fig.4

161

Attribué à Antonio SUSINI

Florence, 1558 - 1624

Cheval au passage, d'après un modèle de Jean Bologne, dit Giambologna

Bronze à patine brune
24 × 29 × 8 cm

Repose sur une base en pierre noire (accidentée)
Hauteur totale : 38 cm

Provenance:
Collection particulière, Ile de France

Bibliographie en rapport :
Charles Avery, «Medici and Stuart: A Grand Ducal Gift of *Giovanni Bologna* Bronzes for Henry Prince of Wales (1612)», in *The Burlington Magazine*, vol. 115, n°845, août 1973, p.493-507
Charles Avery et Anthony Radcliffe, *Giambologna 1528-1609. Sculptor to the Medici*, cat. Exp. Edimbourg, Royal Scottish Museum, Londres, Victoria & Albert Museum, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Londres, 1978, p.172-186, cat no.151
Davide Gasparotto, «Cavalli e cavalieri. Il monument equestre da Giambologna a Foggini», in B. Paolozzi Strozzi et D. Zikos, *Giambologna. Gli dei, gli eroi*, cat. exp. Florence, Museo Nazionale del Bargello, Florence- Milan, 2006, p.88-106
Alexis Kugel, *Les bronzes du Prince de Liechtenstein. Chefs-d'œuvre de la Renaissance et du Baroque*, Paris, 2008, p. 94, n°12
Tomasso Brothers Fine Arts, *Scultura*, cat. exp., Londres, 2008, p.70, n°16
Patricia Wengraf, *Renaissance and Baroque Bronzes from The Hill Collection*, Londres, 2014, notice 7, p.126-135
Eike Schmidt (dir.), *Plasmato dal Fuoco, la scultura in bronze nella Firenze degli ultimi Medici*, cat. exp.; Florence, Gallerie degli Uffizi, 2019, p.154-159 et notice 30, p.613-615

Œuvres en rapport:
-Atelier de Giambologna, *Cheval au passage*, vers 1595-1600, H. 23,7 cm, bronze, Londres, Victoria & Albert Museum, A.148-1910
-Fonte de Pietro Tacca d'après un modèle de Giambologna, *Cheval au passage*, 1600, bronze, H. 24,2 cm, Royal Collection, inv. RCIN 35467
-Antonio Susini, *Cheval au passage*, bronze, vers 1600, signé 'ANT: SVSINII FLOR: FE', H. 29,5 cm , Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.11-1924 ;
- Fonte probable d'Antonio Susini d'après un modèle de Giambologna, *Cheval au passage*, vers 1605, bronze, H. 38,9 cm avec sa base, Staatliche Kunstsammlung Dresde, Grünes Gewolbe, inv.IX.33;
-Fonte 1600-1650 d'après Giambologna, *Cheval au passage*, bronze, H. 34,3 cm, Art Institute of Chicago, inv. 1960.887 ;
- Ecole florentine du XVIIe siècle d'après un modèle de Giambologna, *Cheval au pas à la crinière flottante*, H. 26,7 cm, bronze, ancienne provenance Michael Jaffé (Tomasso Brothers) ;
- Giovan Francesco Susini d'après Giambologna, *Cheval au passage*, vers 1650, H. 23,7 cm, Collection du Prince de Liechtenstein, inv. SK 550 ;
- Giovan Francesco Susini, d'après un modèle de Giambologna et d'Antonio Susini, *Cheval au passage*, bronze, 1628, Galleria Colonna, Rome;
- Attribué à Giovan Francesco Susini d'après un modèle de Giambologna, Italie, Florence, première moitié du XVIIe siècle, *Cheval au passage*, bronze, sur une base en bois, vente Sotheby's du 9 juillet 2014, n° 32
- Attribué à Giovan Francesco Susini, Florence, première moitié du XVIIe siècle, *Cheval passant d'après un modèle de Giambologna*, bronze à patine laquée, H. 23,8 cm, vente Briscadieu, Bordeaux 24 juin 2017, n°112

Pacing horse, bronze, brown patina, attributed to A. Susini
9.45 × 11.42 × 3.15 in.

300 000 - 500 000 €



La genèse du modèle de *Cheval au passage* date des années 1560/1570. Différents documents nous indiquent la présence dans l'atelier de Giambologna du prototype en cire d'un « *cavalino* ». C'est pour répondre à la commande du grand-duc Ferdinand Ier de Médicis qui désire faire élever, à la gloire de son père Cosme Ier, un monument du type de la statue équestre antique de Marc Aurèle de la Piazza del Campidoglio de Rome, que Giambologna reprend son prototype de cheval au passage et l'agrandit. Antonio Susini, devenu proche collaborateur de Jean de Bologne participe à ce processus de création et l'assiste « pour exécuter les modèles, moules et moulages, ainsi que pour les nettoyer, puis les construire » selon Filippo Baldinucci (1625-1687).

Deux typologies de modèles de cheval sont imaginées par Giambologna : l 'un à la crinière coupée, l'autre la crinière flottante. Ces deux grands types de *Cheval au passage* devenus les œuvres les plus recherchées de l'atelier de Giambologna, présentent dans leur transposition dans le bronze différentes variantes : une base ovale, une queue tressée dans la partie supérieure, une bride, un tapis de selle et/ou un cavalier.

Antonio Susini, qui supervise la production de nombreuses fontes, d'abord pour le compte de Giambologna, puis, dès 1600, dans son propre atelier, crée à son tour un troisième modèle de cheval qu'il utilise pour des statuettes équestres, tout en continuant à exploiter les modèles originaux de Giambologna.

Lorsque Giovan Francesco Susini, le neveu d'Antonio qui a grandi dans l'atelier de Giambologna et a suivi Antonio dans son propre atelier, en reprend la direction en 1624, il perpétue jusqu'au début des années 1650 la production du « Cavallo al trotto » tout en maintenant la remarquable qualité des fontes. Il aurait lui aussi créé un modèle de cheval, le quatrième, complétant ainsi le catalogue de ces petits bronzes à si grand succès offerts en cadeaux diplomatiques aux différentes cours princières par la famille Médicis et ses proches.

Notre exemplaire, d'une qualité remarquable, est issu du modèle de Giambologna à la crinière flottante. Il présente un tressage en haut de la queue, ne possède ni selle ni bride et n'est pas placé sur une base ovale. Il s'inscrit dans un groupe d'une dizaine d'exemplaires répertoriés et pour la plupart conservés dans des institutions muséales[1].

En raison du processus de création de Giambologna qui déléguait la fonte et les finitions à ses assistants, et, en raison de la continuité du modèle sur trois générations, rares sont les exemplaires qui peuvent être donnés formellement à la main du maître ou à l'un de ses disciples. Faute de traçabilité historique, seule la comparaison minutieuse des différents exemplaires répertoriés tirés du même modèle permet de contextualiser la création de notre exemplaire[2].

Du modèle à la crinière flottante, le Victoria & Albert Museum conserve un rare exemplaire considéré comme réalisé par l'atelier de Giambologna. Le bronze présente une patine brun rouge translucide laissant apparaitre les détails anatomiques d'une grande précision inscrits directement dans la cire (tendons nerveux sur les membres, muscles formant des plissures à l'encolure et sur l'épaule capturant la lumière, réseaux veineux sur le ventre, la pointe de l'épaule et le haut du jarret), avec des reprises à froid limitées et ciblées à la crinière, queue et membres. Un exemplaire conservé au musée de Dresde, quant à lui attribué à Antonio Susini, offre un traitement légèrement différent de certains détails, notamment à la commissure de la bouche. L'exemplaire de l'Art Institute of Chicago, présenté comme « Fonte entre 1600 et 1650 d'après un modèle de Giambologna » est stylistiquement très proche de la version de Dresde, tout comme l'exemplaire publié par Tomasso Brothers Ltd en 2008, avec néanmoins parmi les différences, des sabots ornés de clous et un rendu des veines sur les épaules et le ventre légèrement moins souligné.

C'est ce rendu des réseaux de veines et des tendons moins prégnants, même inexistant sur le haut de l'épaule, qui rend, à priori, notre exemplaire légèrement différent des exemplaires précités et le rapproche plutôt d'un second groupe attribué à Giovan Francesco Susini. Notre cheval au passage est similaire à l'exemplaire passé en vente le 24 juin 2017 à l'hôtel des ventes de Bordeaux. Un autre exemplaire passé en vente chez Sotheby's en 2014 (nº 32 de la vente Treasures Princely Taste), assez proche, bien que présentant des variantes non négligeables au niveau de la dentition et des sabots, a aussi été attribué à Giovan Francesco Susini. Cette attribution au successeur émérite d'Antonio Susini s'est fondée sur une comparaison stylistique avec les exemplaires de la Galleria Colonna de Rome et de la collection du prince de Liechtenstein. Or l'exemplaire du prince de Lichtenstein présente un réseau de veines sur le haut de l'épaule.

Pour conclure et en résumé, aucun détail formel de ce modèle de cheval au passage ne permet d'attribuer la fonte à l'un ou l'autre des Susini. Par ailleurs les exemplaires de la Galerie Colonna et du prince de Liechtenstein présentent tous deux une patine brun rouge caractéristique de la production de Giovan Francesco Susini, mais que l'on ne retrouve pas ici. La patine brune délicatement olivâtre avec de belles transparences de notre exemplaire s'apparente plutôt aux patines d'Antonio Susini dans l'atelier de Giambologna, puis plus tard dans son propre atelier. Bien qu'aucun document ne puisse le confirmer, la délicatesse des détails anatomiques modelés dans la cire, la minutie du brossage de la surface, la finesse de la ciselure, la translucidité de la patine, tous ces éléments laissent supposer une fonte exécutée du vivant d'Antonio Susini.

1. Cf. le tableau publié sous la direction de P. Wengraf dans le catalogue *Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection*, *op. cit.*, p.134.
2. Dans la typologie du cheval à la crinière flottante, seul l'exemplaire reçu en cadeau en 1612 par le prince Henry de Galle, aujourd'hui conservé dans la Royal Collection, est historiquement connu pour avoir été fondu par Pietro Tacca (1577-1640). L'exemplaire signé 'Antonio Susini' conservé au Victoria & Albert Museum, n'est certes pas tiré du même modèle, mais peut sans doute servir de référence.



162

Taddeo GADDI

Florence, 1290 - 1366

La résurrection du Christ dans une lettrine R

Enluminure sur parchemin,
fragment de folio d'antiphonaire
37 × 25 cm
(Manques à la dorure)

The resurrection of Christ in an initials R, illumination on parchment, fragment of an antiphonal folio, by T. Gaddi
14.57 × 9.84 in.

60 000 - 80 000 €



Fig.1

A l'intérieur de l'espace délimité par la lettre R, définie par des volutes d'acanthes, bleues, rouges, blanches et vertes, le peintre a placé la scène de la *Résurrection du Christ*. Dans la boucle supérieure, le Christ vêtu d'un ample manteau blanc découvrant la plaie costale se tient debout, frontalement : de la main droite il bénit, de la gauche il maintient la hampe de la bannière blanche frappée de la croix rouge -symbole de sa victoire sur la mort- qui se déploie dans les airs. Il surplombe ainsi la partie inférieure de la lettre où, devant un paysage de vallée bordée de deux collines surmontées chacune d'un arbre, les soldats endormis encadrent le sarcophage fermé.

Nous avons ici la formule iconographique du Christ ressuscité planant miraculeusement au-dessus du tombeau fermé qui, selon l'étude de M. Meiss[1], apparait à Florence dans le troisième quart du XIV[e] siècle[2]. Ce type impliquant l'idée du surnaturel, s'oppose à l'image du Christ "actif", debout devant le tombeau ou s'apprêtant à en sortir un pied posé sur le rebord, formule plus communément représentée au début du XIV[e] siècle en Toscane.

L'admirable mise en page de cette scène qui se déroule derrière la lettre, comme au travers d'un portique, où l'artiste a su tirer le meilleur parti de l'espace qui lui était imparti et donner avec justesse l'illusion de la profondeur, de l'espace et de l'éclairage, dénote une personnalité artistique de haut niveau. Nous suggérons de donner cette miniature inédite an pinceau de Taddeo Gaddi, l'un des principaux élèves de Giotto qui, aux dire de Cennino Cennini, reste vingt-quatre ans dans l'atelier du maître. Ce temps lui permit d'assimiler pleinement la leçon naturaliste du grand peintre révolutionnaire florentin et d'y ajouter sa marque personnelle, entre autres un goût pour les architectures fantaisistes imaginaires et une attention particulière aux effets illusionnistes de l'espace et de la lumière, sensibles dans son œuvre majeure : les fresques de la chapelle Baroncelli peintes vers 1328-1330 dans l'église de Santa Croce de Florence.

Au long de sa carrière, Taddeo Gaddi a traité le thème de la *Résurrection* en choisissant chaque fois une iconographie différente : au début, dans l'armoire aux reliques pour l'église Santa Croce (Florence, Accademia), et nettement plus tard vers 1365, dans la fresque fragmentaire de l'église florentine de Santa Maria Nuova, il a choisi le Christ "actif", mais dans deux miniatures de Codex pour Santa Croce qui lui sont attribuées par A. Ladis,
le Christ répond au schéma "spirituel" (Codex D follio 3[3] ; Codex P folio 1, fig. 1)[4].

Dans ces deux miniatures qui incluent l'épisode des trois Maries, nous retrouvons la disposition de la scène en deux registres superposés, - le Christ prenant appui sur les jambages de la lettre - ainsi que le même dessin du tombeau. L'expression de l'espace et les proportions des personnages paraissent plus proches de notre exemple dans la miniature du Codex D où le corps du Christ (bien que de profil) enveloppé dans de lourdes draperies, offre les mêmes caractères de plasticité que dans notre miniature.

Ladis place ces miniatures vers 1353, date à laquelle Taddeo Gaddi termine le retable de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoia. Plus encore que les miniatures citées, c'est vraiment à ce retable que le style de notre miniature correspond le mieux : la vision de le scène de l'*Annonciation* du pinacle central se déroule au travers de l'architecture du cadre comme nous l'avons noté pour notre miniature et le visage de saint Jacques dans ce retable trouve son exact correspondant dans celui du Christ : de forme ovale, au front large, à la barbe courte, encadré d'une chevelure légèrement ondulée, un modelé subtil, délicatement ombré, une expression de dignité intériorisée, un sentiment d'impassibilité, tout ceci indique une identité d'esprit et de facture que l'on retrouve également dans la description des draperies. Le rapprochement de notre miniature avec le retable de Pistoia, permet de placer la réalisation de celle-ci sans doute peu après 1353 et son iconographie pourrait constituer l'un des tout premiers exemples de ce type à Florence.

1. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, New-York, 1964, p.38-41.
2. Cf. Jacopo di Cione, *Résurrection*, vers 1370, Londres, National Gallery, cité par Meiss, *op. cit.* fig.49.
3. M. Boskovits. «Su Don Sivestro, Don Simone e la scuola degli Angeli», in *Paragone*, 1972, n°265, p.43, fim. 30, donne cette miniature à un certain Ser Monte dont aucune œuvre n'a été identifiée jusqu'ici avec certitude, mais qui est documenté comme enlumineur à Florence entre 1350 et 1358.
4. A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, Londres, 1982, p.62-64, figs. 32, 33.


Alleluya posui sti super



163

Italie, vers 1500

Lettrine V

Enluminure sur parchemin,
fragment de folio d'antiphonaire
48 × 35,50 cm
(Petits manques à la dorure)

Drop capital V, illumination on parchment, Italy, ca 1500
18.90 × 13.98 in.

8 000 - 12 000 €

164

Bernardino di MARIOTTO dello STAGNO et atelier

Pérouse, vers 1478 - 1566

Le couronnement de la Vierge

Tempera et or sur panneau
58 × 41,50 cm

The Coronation of the Virgin, tempera and gold on panel, by B. di Mariotto dello Stagno and workshop
22.83 × 16.34 in.

15 000 - 20 000 €

Sur un élégant trône de marbre la Vierge est couronnée par le Christ intégré lui-même dans la Trinité. Cette double lecture de notre panneau parvenu jusqu'à nous dans un bel état de conservation et portant en partie inférieure l'inscription 'PARADISI PORTAE NOBIS APERTAE SUNT' nous séduit par sa complexité. Nous pouvons le rapprocher d'une œuvre de même sujet peinte par Bernardino di Mariotto conservée au Musée Piersanti de Metalica.

Cet artiste actif dans les Marches et en Ombrie travailla principalement à San Severino, ville abritant encore nombre de ses œuvres. L'atmosphère gothique tardive de notre panneau est caractéristique de ce que Roberto Longhi appelait la « Renaissance ombrienne ».

Nous remercions le professeur Alessandro Tomei pour son aide à la rédaction de cette notice. Une étude en date du 30 avril 2020 sera remise à l'acquéreur.





165

Ecole vénitienne du XVIe siècle

Suiveur de Giovanni Cariani

Portrait d'un patricien de Nuremberg

Toile
Inscriptions sur la lettre et le billet
Etiquette au revers
91 × 71 cm
(Restaurations anciennes)

Provenance:
Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
18 avril 2000, n°367

Portrait of a Patrician from Nuremberg, canvas, Venetian School, 16th C.
35.83 × 27.95 in.

6 000 - 8 000 €

Le tableau est une reprise, avec de légères variantes, du *Portrait d'un patricien de Nuremberg* de Giovanni Cariani conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (toile, 98,5 × 89 cm, signée et située vers 1536, Gemäldegalerie, n°6434).

L'inscription sur la lettre concerne le modèle, né à Nuremberg le 17 mars 1470, et portraituré après une commande passée à Venise en 1536 : « Inclyta nurimberga protulit 1470 Mensis Martis die 17 Usq. Dum attulit formam hanc Venetiis 1536 eodem lustro ». Le dernier verset « Natura produxit tardius/Pictor figuravit extemplo » rappelle que le peintre n'a pas pas fait vieillir le modèle entre la commande et sa réalisation, contrairement à la nature. Quant au billet posé sur la table il conclut par la sentence : « Mors Naturam/ destruit / Tempus Artem », la Mort détruit la Nature, le Temps l'Art.

166

Attribué à Luca LONGHI

Ravenne, 1507 - 1580

La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste

Huile sur panneau de peuplier,
une planche
L'ex-libris de la famille
Nau de Champlouis sur une étiquette
au verso du cadre
41 × 30,50 cm

Provenance:
Selon la tradition, collection
de la famille d'Harcourt;
Selon la tradition, collection
Armand du Paty de Clam;
Puis par descendance jusqu'à une date
récente

The Virgin and Child with saint John the Baptist, oil on poplar panel, attr. to L. Longhi
16.14 × 12.01 in.

30 000 - 40 000 €



167

Giovanni Battista SALVI, dit SASSOFERRATO

Sassoferrato, 1609 - Rome, 1685

La Vierge en prière

Huile sur toile
Annoté 'Vierge Peinte par Sassoferatto rapportée de Rome par l'archevêque de tours I... d'H... / baudiment / de Plumartin' et un cachet de cire rouge sur le châssis au verso
53 × 40 cm
(Restaurations, toile agrandie d'une baguette de 2 cm en partie supérieure et de 1 cm en partie inférieure)
Sans cadre

The Virgin in prayer, oil on canvas, by Sassoferrato
20.87 × 15.75 in.

6 000 - 8 000 €

Originaire du village des Marches de Sassoferrato qui lui valut son surnom, Giovanni Battista Salvi est mentionné dans l'atelier du Dominiquin en 1628-1629. Il répond rapidement à de nombreuses commandes d'importants mécènes comme la famille Pamphili ou les bénédictins de Pérouse. Ses petits tableaux d'oratoire connurent un vif succès et il peignit de nombreuses fois plusieurs versions des mêmes compositions. Notre Vierge en prière est typique de ces tableaux qui répondaient à l'engouement pour le culte marial à la suite de la Contre-Réforme. A rebours des modes baroques du XVIIe siècle romain, ses œuvres furent souvent confondues au cours de leur histoire avec des originaux de Raphaël en raison de leur pureté classicisante.





168

Claudio RIDOLFI

Vérone, 1560 - Corinaldo, 1644

La Naissance de la Vierge

Huile sur papier marouflé
sur panneau
39 × 26,50 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Nativity of the Virgin Mary,
oil on paper laid down on panel,
by Cl. Ridolfi
15.35 × 10.43 in.

4 000 - 6 000 €

Cette petite huile sur papier est une esquisse préparatoire au grand tableau d'autel réalisé pour l'église Santa Maria della Bella à Urbino par Claudio Ridolfi vers 1630 et aujourd'hui déposé par la pinacothèque de Brera en l'église San Bartolomeo de Cassano d'Adda (fig. 1).

Plusieurs variantes dans la composition attestent du travail de réflexion du peintre pour construire sa composition. Citons par exemple la servante agenouillée près du berceau à droite qui s'est relevée dans la composition définitive et l'apparition d'un jeune enfant à sa droite. Les deux suivantes à gauche de la composition ont été remplacées par une seule, portant un enfant, et les chérubins du registre supérieur sont devenus des angelots.

Elève de Véronèse à Vérone, Ridolfi se rendit ensuite à Venise, puis à Urbino où il étudia auprès de Federico Barocci. La chaleur de son coloris et la délicatesse de ses figures féminines témoignent de cet apprentissage auprès des plus grands maîtres de la Péninsule.



Fig.1

169

Ecole espagnole du XVIIe siècle

Composition aux poissons d'eau douce

Huile sur toile
57 × 67 cm

Freshwater fishes, oil on canvas,
Spanish school, 17th C.
22.44 × 26.38 in.

15 000 - 20 000 €





170

Italie du Nord, XVIe siècle

Tête de Christ à la couronne d'épines

Crayon noir sur papier vergé et filigrané
Porte un monogramme et une date
'AD 1518' au verso
Filigrane au chapeau (Briquet 3445)
22 × 18 cm
Sans cadre

Head of Christ with the crown of thorns, black pencil on laid paper, inscribed, Northern Italy, 16th C.
8.66 × 7.09 in.

20 000 - 30 000 €

171

Ecole espagnole du XVIIe siècle

Les quatre Evangélistes

Huile sur toile
(Toile et châssis d'origine)
110 × 154 cm
(Usures et petits manques)

Dans un cadre à décor de marbre feint,
travail espagnol du XVIIe siècle

The Four Evangelists, oil on canvas,
Spanish School, 17th C.
43.31 × 60.63 in.

8 000 - 12 000 €





172

Attribué à Francisco BARRERA

Madrid, 1595 - 1658

Plat de poissons, citron, viande
et assiettes blanches dans un intérieur
de cuisine

Huile sur toile
39 × 50 cm
(Restaurations)

Fish dish, lemon, meat and white plates in a kitchen interior, oil on canvas, attr. to F. Barrera
15.35 × 19.69 in.

15 000 - 20 000 €



❍ 173

Ecole italienne du XVI[e] siècle

David tenant la tête de Goliath

Plume et encre brune, lavis brun
13 × 9,50 cm
(Bords irréguliers)

Provenance:
Collection Nicholas Lanier (1588-1666), Londres, son cachet (L.2886) à gauche; Collection Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), Londres, son cachet (L.2184) en bas à droite

David holding the head of Goliath, pen and brown ink, brown wash, Italian School, 16th C.
5.12 × 3.74 in.

800 - 1 200 €

174

Donato CRETI

Crémone, 1671 - Bologne, 1749

L'adoration des mages

Huile sur toile
63 × 50,50 cm

The Adoration of the Magi, oil on canvas, by D. Creti
24.80 × 19.88 in.

30 000 - 40 000 €

Reprise autographe dans des dimensions presque identiques du tableau conservé à la Galleria Nazionale du Palazzo Corsini à Rome[1], notre *Adoration des mages* révèle tout le talent de coloriste de Donato Creti, dans la lignée des maîtres bolonais du XVIIe siècle.

La technique de l'artiste travaillant par petits traits « hachurés » parallèles, dans ses innombrables dessins à la plume comme dans ses toiles, se retrouve dans notre tableau. Cette technique s'explique notamment par la formation du jeune artiste qui, arrivé de Crémone à Bologne, s'entraîne au dessin d'après les gravures de Guido Reni.

Nous remercions Monsieur Marco Riccomini de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.

1. R. Roli, *Donato Creti*, Milan, 1967, p.96, n° 80.



174



175

Nicola van HOUBRAKEN

Messine, 1660 - Livourne, 1723

Geai et étourneau sur un pied de vigne entouré de liseron

Huile sur toile
75 × 55 cm

Dans un cadre en bois sculpté et doré, travail français d'époque Louis XIII (redimensionné)

Provenance:
Vente anonyme ; Paris, Artcurial, 13 novembre 2015, nº 41;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Jay and starling on a vine stock, oil on canvas, by N. van Houbraken 29.53 × 21.65 in.

12 000 - 15 000 €

Nombreux sont les artistes venant de l'étranger qui s'installent en Italie comme peintres de nature morte. Le goût prononcé des Médicis au XVIIe siècle pour la botanique et les représentations de la nature en général attire beaucoup d'artistes en Toscane, comme l'illustre l'arrivée en 1656 de Marseus van Schrieck ou celle de Nicasius Bernaerts, dit Monsù Nicasio.

Niccola Houbraken, dit Nicola messinese en raison de sa naissance de parents hollandais à Messine, entre lui aussi au service des Médicis et s'installe en 1674 à Livourne, ville qu'il ne quittera pas jusqu'à sa mort 50 ans plus tard.

Deux grandes toiles, commandées à l'artiste par Côme III en 1718 et aujourd'hui conservées à Poggio a Caiano[1], témoignent du brio de cet artiste atypique. Le rendu du feuillage particulièrement original et réussi dans notre tableau se retrouve dans ces deux compositions pour lesquelles Mina Gregori avança le nom d'Houbraken dès 1964, avant que ne soit étudié le Giornale della guardaroba medicea qui atteste précisément du nom de l'auteur des peintures, de la date de la commande, de la livraison ainsi que de l'encadrement et de ses modalités[2].

1. Voir St. Casciu (dir.), *Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta, catalogo dei dipinti*, Livourne, 2009, p.224-229.
2. *Ibid.*, p.224.

176

Ecole italienne du XVIe siècle

Entourage de Guglielmo della Porta

Profil dit d'Aristote

Relief en marbre blanc
31 × 27,50 cm
(Restaurations)

Appliqué sur un fond en marbre veiné
(45 × 36,5 cm)

Provenance :
Acquis auprès de la Galerie
Patrice Bellanger, Paris, en 2005;
Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport :
Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et Etuditor(um) ex antiquis lapidibus et nomismatib(us) expressa cum adnotationib(us) ex bibliotheca Fulvii Ursini*, Rome, 1570

Profile said of Aristotle, white marble relief, Italian School, 16th C.
12.20 × 10.83 in.

8 000 - 10 000 €

S'inspirant de l'iconographie antique d'Aristote, ce profil gauche d'homme barbu s'apparente à un portrait de philosophe tels que les artistes de la Renaissance en réalisaient à partir de gravures reprenant les modèles antiques, mais en les dotant de vêtements contemporains. Ici le profil a été réalisé à partir de la tête d'un buste d'Aristote reproduite par Fulvio Orsini (1529-1600) publié à Rome en 1570.

Nous connaissons un dessin de Lebrun conservé au musée du Louvre présentant le profil droit du Philosophe qui s'inspire du même modèle antique dont un exemplaire en buste était conservé au Palais des Tuileries (dessin se rapportant à la Physiognomonie, sujet de la « Conférence sur la Physionomie de l'homme et ses rapports avec celle des animaux » que Le Brun anima le 28 mars 1671 devant Colbert, à l'Académie, Paris, musée du Louvre, n°inv. 28247, recto).





177

Atelier bourguignon, milieu du XVe siècle

Vierge à l'Enfant allaitante

Fort-relief en pierre calcaire
anciennement polychromé
Hauteur : 88 cm
(Christ manquant, accidents dans les drapés et reprise à la dorure dans les cheveux)

The Virgin nursing, limestone, Burgundian workshop, mid-15th C. H. : 34.65 in.

12 000 - 15 000 €

L'absence de l'Enfant Jésus porté sur le bras droit offre à voir le divin sein gracieux et nourricier de cette Vierge Marie. Le thème de la Vierge allaitante associé à l'iconographie de la Vierge de tendresse se diffuse à la fin du Moyen-Âge pour répondre au besoin d'humanisation de la figure divine. Son iconographie s'inspire probablement d'un passage du Protévangile de Jacques (IVe siècle) indiquant qu'après la naissance divine, quand la nuée lumineuse partit, apparut un nouveau-né " qui vint prendre le sein de sa mère Marie " (79,2). Nous retrouvons dans cette belle composition des éléments stylistiques caractéristiques de l'Ecole bourguignonne, particulièrement ceux diffusés par Jean de la Huerta et son atelier : le manteau en tablier, le visage plein à la mâchoire carrée, au menton menu et à la bouche boudeuse, les yeux en amande, les longs cheveux épars finement ondulés, enfin la bordure du manteau faisant un épais revers sur la nuque.

Cette Vierge d'une grande élégance jette son regard perdu dans le sens contraire de l'Enfant qu'elle tenait. Cette expression distante de la Vierge alors qu'elle nourrit son Fils dans une action de grande intimité traduit la préscience douloureuse du sacrifice futur de son Fils.



178

Ecole allemande, 1547

Le Christ prenant congé de sa mère

Huile sur panneau, de forme ovale
Daté '1547' sur l'arbre vers la gauche
Le cadre orné de fruits et de fleurs en trompe-l'oeil sur la même pièce de bois que le motif central
69 × 65,50 cm
(Petits manques)

Christ taking leave of his Mother, oil on panel, dated, German School, 1547
27.17 × 25.79 in.

15 000 - 20 000 €

179

Ecole hispano-flamande du XVIe siècle

D'après Rogier van der Weyden

La Vierge à l'Enfant allaitante

Huile sur panneau de chêne, de forme cintrée en partie supérieure
Dimensions hors-tout: 39 × 26,50 cm
(Restaurations)

The Nursing Madonna, oil on panel, Spanish-Flemish School, 16th C.
15.4 × 10.4 in.

10 000 - 15 000 €





180

Pays-Bas, XVIe siècle

Entourage de Herri met de Bles

La prédication de saint Jean-Baptiste et le baptême du Christ dans un paysage

Huile sur panneau de chêne, une planche
Un cachet de cire rouge et une ancienne étiquette annotée au verso
18 × 23,50 cm

Provenance:
Acquis auprès de J. O. Leegenhoek en 1988 par l'actuelle propriétaire (comme Herri met de Bles);
Collection particulière, Aube

The predict of saint John the Baptist and the Baptism of Christ in a landscape, oil on oak panel, Netherlands, 16th C.
7.09 × 9.25 in.

7 000 - 10 000 €

L'inventeur de cette composition aux rochers fantastiques est Herri met de Bles, qui transpose dans ses Pays-Bas verdoyants les rives du Jourdain. Notre petit panneau présente quelques variantes avec les versions de Bles que nous connaissons, l'une au Kunsthistorisches Museum de Vienne et une autre dans les collections du musée de Catalogne à Barcelone.

181

France, Région de Moulin, vers 1500

Tête de Vierge

Pierre calcaire, traces de polychromie
Hauteur : 24 cm
(Le nez cassé et restauré, manques, reprises à la polychromie)

Repose sur une base en bois noirci
Hauteur totale : 40 cm

Virgin's head, limestone, France, region of Moulin, ca. 1500
H. 9,45 in.

3 000 - 4 000 €





182

Ecole flamande vers 1600

Entourage de Hans Bol

Vue animée d'un village

Plume et encre brune,
sur traits de crayon noir
Annoté 'Bruegel fecit' à la plume et encre brune en bas à gauche au verso
16,60 × 23,80 cm
(Doublé d'un papier japon, petits manques restaurés)
Sans cadre

Provenance:
Collection Frederik Carel Theodoor, baron van Isendoorn, son cachet (L.1407) au verso en bas à gauche;
Collection Léon Leclère, appelé Tristan Klingsor (1874-1966), Paris;
Puis par descendance

Figures in a village, pen and brown ink on pencil line, Flemish School, ca. 1600 6.54 × 9.37 in.

2 000 - 3 000 €

183

Pays-Bas, début du XVIe siècle

La Vierge à l'Enfant dans un paysage, le repos pendant la fuite en Egypte

Huile sur panneau
110 × 79 cm

Provenance:
Collection Gisbert Verzyl (1803-1914);
Collection Céline Verzyl (1850-1914), épouse de Johan Beetz (1849-1876);
Par descendance à Georges Beetz (1876-1950), jusqu'en 1950;
Collection particulière, Belgique, jusqu'en 2002;
Vente anonyme; Bruxelles, Vanderkindere, 23 novembre 2002, n°18;
Collection particulière, Belgique

Exposition:
Les primitifs septentrionaux, Bruxelles, Musée d'Art Ancien, 1923 (comme Lambert Lombard)

Bibliographie:
Georges Marlier, «L'atelier du Maître du Fils Prodige», in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1961, p.101 (comme Maître du Fils prodigue)
S. Speth-Holterhoff, «La collection de M. Georges Beetz», in *Apollo, Chroniques des Beaux-Arts*, Bruxelles, mars 1943, n° 20, p.14-17, repr. p.14

The Virgin and Child in a landscape, oil on panel, Netherlands, early 16th C. 43.31 × 31.10 in.

30 000 - 40 000 €



183



184

Pays-Bas, XVIe siècle

La Vierge à l'Enfant sous un dais devant un paysage

Huile et or sur panneau de chêne,
de forme cintrée en partie supérieure
51 × 36,50 cm
(Restaurations)

*The Virgin and Child before a landscape, oil on oak panel, Netherlands, 16th C.
20.08 × 14.37 in.*

10 000 - 15 000 €



185

Pays-Bas, XVIe siècle

Entourage de Quentin Metsys

Tête d'homme riant

Huile sur panneau, parqueté
31 × 19,50 cm
(Restaurations)

Dans un cadre en bois de Sainte Lucie,
travail français du XVIIe siècle

Provenance:
Collection René Naret, Coulommiers;
Puis par descendance à ses petits-enfants;
Collection particulière, Paris

*A laughing man's face, oil on panel,
Netherlands, 16th C.
12.20 × 7.68 in.*

4 000 - 6 000 €



186

Ecole flamande du XVIIe siècle

La tentation de saint Antoine

Huile sur panneau parqueté
39 × 63 cm

The Temptation of St Anthony,
oil on panel, Flemish School, 17th C.
15.35 × 24.80 in.

15 000 - 20 000 €

187

Ecole de Rembrandt

Entourage de Carel Fabritius

Assemblée de personnages

Plume et encre brune, lavis gris
Filigrane à la tête de fou
16,70 × 19 cm
(Petites taches)
Sans cadre

Provenance:
Collection de Sir Joshua Reynolds,
son cachet (L. 2364) en bas à gauche

Gathering of figures, pen and brown ink, brown wash, School of Rembrandt
6.57 × 7.48 in.

2 000 - 3 000 €





188

Cornelis Cornelisz. van HAARLEM

Haarlem, 1562 - 1638

Apollon

Huile sur panneau
Porte le numéro '60' au verso
41,50 × 31,50 cm
(Restaurations)

Apollo, oil on panel, by C. van Haarlem
16.34 × 12.40 in.

10 000 - 15 000 €

Reconnaissable à l'arc qu'il tient et à sa nudité héroïque, le dieu Apollon constitue l'unique sujet de ce précieux petit panneau. Celui peut être rattaché aux *modelli* réalisés par Cornelis van Haarlem en préparation de gravures, comme par exemple un autre Apollon, *Apollon en Hélios*, gravé par Jacob Matham d'après van Haarlem en pendant d'une *Diane en Lune*, et pour lequel un *modello* de petit format peint sur panneau est conservé[1]. Le *contrapposto* et la position des bras de notre Apollon ne sont par ailleurs pas sans rappeler un marbre antique représentant *Apollon tenant la tête de Silène*, connu notamment par la gravure publiée par Sandrart dans l'*Academia todesca*. Le peintre a ici ajouté un drapé rose soulevé par le vent et une intention dans le regard du dieu tourné vers le ciel, dans une composition où le maniérisme cède peu à peu la place à la sobriété.

1. 33 × 22,5 cm. Voir J. J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562-1638. A Monograph and Catalogue raisonné*, Doornspijk, 1999, p.413, n° MP 1.



189

Frans FLORIS

Anvers, 1519 - 1570

Etudes de têtes : une femme à la coiffe ornée de perles et un homme barbu

Huile sur panneau de chêne, une planche
38,50 × 55,50 cm
(Fente consolidée)

Study a faces : a woman with pearls in her hair and a bearded man, oil on oak panel, by Fr. Floris
15.16 × 21.85 in.

8 000 - 12 000 €

Les études de visages constituent l'une des plus importantes productions de l'atelier de Frans Floris, ainsi que l'une de ses principales innovations[1]. Il dut en réaliser au moins une centaine au cours de sa carrière, nous livrant avec théâtralité les traits d'hommes et de femmes aux expressions et aux costumes variés. Surgissant la plupart du temps de fonds neutres et sombres et peints dans un format proche du naturel, ces visages viennent interpeler le spectateur bien plus que ne le font les protagonistes de scènes plus importantes.

Notre panneau appartient à cet ensemble, en présentant la particularité d'offrir deux visages, celui d'une femme à la coiffure sophistiquée et celui d'un homme barbu au regard doux, chacun les yeux levés au ciel dans un dialogue muet avec lui-même.

1. Voir à ce sujet E. H. Wouk, «Portraits and Head Studies», in *Frans Floris (1519/20 - 1570): Imagining a Northern Renaissance*, Leyde-Boston, 2018, p.217-243.



190

Isaac van OOSTEN

Anvers, 1613 - 1661

Le départ pour le lavoir

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
Signé '.I.v.oosten.fecit'
en bas à droite
33,50 × 46,50 cm
(Restaurations)

*The departure for the wash house,
oil on oak panel, signed,
by I. van Oosten
13.19 × 18.31 in.*

20 000 - 30 000 €

191

Frans SNYDERS

Anvers, 1579 - 1657

Composition à la tazza et à l'écureuil

Huile sur toile
68,50 × 53 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Provenance:
Kunsthandel Paul de Boer, Amsterdam, en 1957-1958;
Collection particulière, Belgique

Bibliographie:
Edith Greindl, *Les peintres flamands de natures mortes au XVII[e] siècle*, Sterrebeek, 1983, p.376, n° 116
Hella Robels, *Frans Snyders Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657*, Munich, 1989, p.264, n° 132

Composition with a tazza and a squirrel, oil on canvas, by F. Snyders
26.97 × 20.87 in.

15 000 - 20 000 €

Frans Snyders entre en 1593, à l'âge de 14 ans, dans l'atelier de Pieter Brueghel II. Maître en 1602, il se rend en Italie, à Rome puis à Milan. De retour à Anvers, il se spécialise dans les natures mortes et sa réputation s'étend rapidement, à tel point que Rubens fait appel à lui entre 1611 et 1616 pour collaborer à certaines de ses œuvres. Ayant épousé en 1611 Marguerite de Vos, sœur de Cornelis et de Paul de Vos, il influence considérablement ce dernier. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1619, il en devient le doyen en 1628. Il s'impose comme l'un des peintres les plus importants et les plus reconnus de son époque, recevant de nombreuses commandes prestigieuses.

Nous remercions Monsieur Fred Meijer de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.



192

Pays-Bas du Nord, fin du XVe siècle

Atelier du Maître de la Vie de la Vierge

La Vierge à l'Enfant allaitant

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
64,50 × 45,50 cm

Provenance:
Collection Ferdinand Franz Wallraf, Cologne;
Légué au Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, un numéro d'inventaire 'W.R.M. 420' au verso;
Galerie Rochlitz, Berlin, en 1926, selon une étiquette au verso;
Galerie Internationale, La Haye, vers 1930;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 24 juin 1964, nº 7 (comme école de Rogier van der Weyden);
Vente anonyme; Lucerne, Galerie Fischer, 28 novembre 1967, nº 2333 (comme Rogier van der Weyden);
Collection Marie-Theres Schmitz-Eichhoff (1923-2015), Cologne;
Puis par descendance jusqu'à une date récente

Expositions:
Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums Stadt Köln, Cologne, 1910, p.129 (comme suiveur de Rogier van der Weyden)

The Virgin nursing the Child, oil on oak panel, workshop of the Master of the Life of the Virgin 25.39 × 17.91 in.

120 000 - 180 000 €



Fig. 1

En Majesté comme en douceur, La Vierge nourrit l'Enfant comme l'Eglise nourrit l'ensemble des chrétiens. L'iconographie de la Vierge allaitante est un pilier de la dévotion chrétienne. Elle se situe dans la lignée de multiples croyances polythéistes comme celle de l'Isis Lactans dont le culte perdure jusqu'aux premiers siècles après J.-C. La déesse mère nourrit son peuple, elle est source de toute fertilité. Alors que le Gothique se répand dans l'Europe entière et que les cathédrales fleurissent dans les villes les plus prospères, ce courant d'abord architectural trouve son rayonnement dans la sculpture puis plus tardivement en peinture. Jan van Eyck, Robert Campin et Rogier van der Weyden sont à l'origine d'une véritable révolution dans la conception de l'espace, le souci de l'infini et enfin la maîtrise de la peinture à l'huile. Notre Vierge à l'Enfant dérive d'un modèle de van der Weyden dont plusieurs versions, par des artistes de son entourage, nous sont connues (par exemple celle du musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles).

Efficace et radicale dans sa construction, cette Madone sur un rare fond bleu est une image saisissante qui témoigne de la permanence des modèles gothiques jusque tard dans le XVe siècle. En effet les formules inventées à Tournai, Bruges et Bruxelles influencèrent les écoles plus au Nord et de nombreux émules de van Eyck comme Albert van Ouwater se retrouvent à Haarlem. La ville de Cologne se relève dans la seconde partie du XVe siècle de l'épidémie de peste de 1451 qui ravagea la ville et accueille volontiers un important foyer d'artistes peintres venus des Pays-Bas du Nord. Des maîtres restés de nos jours encore anonymes mais connus par quelques-unes de leurs plus brillantes réalisations élisent domicile à Cologne, parmi lesquels le Maître de Saint Barthélémy (actif entre 1470 et 1510, à Utrecht puis Cologne) qui réalisa notamment le grand retable de l'église de Sainte-Colombe à Cologne (Alte Pinakothek, Munich).

Le Maître de la Vie de Marie (actif de 1463 à 1490 environ) fait partie de ces artistes imprégnés des modèles de van der Weyden, formés dans les villes des Pays-Bas du Nord et qui sont actifs dans le duché de Clèves et à Cologne. Son œuvre principale, à l'origine du nom de convention de ce peintre encore anonyme, est la série de huit scènes de la vie de la Vierge Marie peintes pour l'église Sainte-Ursule de Cologne (sept sont conservées à l'Alte Pinakothek de Munich et une à la National Gallery de Londres). Le rapprochement stylistique entre notre Vierge et cette suite permet de placer notre tableau dans l'environnement de cet artiste actif à Cologne. Les plis cassés, les mises en volume directement tirés de la sculpture, l'approche volontairement archaïque des attitudes pour une plus grand efficacité du discours sont en effet comparables. Mais la douceur de l'attitude générale et le sentiment religieux d'une grande puissance touchent profondément le croyant comme le simple esthète. La Vierge de *L'Annonciation* (fig. 1, Munich, Alte Pinakothek,) présente les mêmes canons esthétiques que la nôtre : figure hiératique, nez et doigts longs, chevelure aux reflets blonds ondoyants et une attitude d'une réserve absolument subtile.

De par sa taille, sa palette avec ce fond bleu inoubliable et son magnifique état de conservation, cette Vierge à l'Enfant est un tableau spectaculaire digne des plus grandes collections. Il a séduit Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824), l'Alexandre Lenoir colonais, et séduira demain à n'en pas douter sur les cimaises d'une grande collection.

Nous remercions le professeur Jan De Maere pour son aide à la rédaction de cette notice.



193

Lucas GASSEL

Helmond, vers 1500 - Bruxelles, vers 1568

Place forte dans un paysage d'hiver

Huile sur panneau de chêne, parqueté
Daté '1541' en bas à gauche
53,20 × 67 cm

Provenance:
Collection Esterhazy, Budapest, dans les années 1950;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 8 décembre 1993, n° 39 (comme Jacob Grimmer);
Vente anonyme; Amsterdam, Christie's, 11 novembre 1996, n° 76 (comme Jacob Grimmer);
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Exposition:
Splendeurs du maniérisme en Flandre 1500-1575, Cassel, musée de Flandre, 4 mai - 29 septembre 2013, p.184-185, n° 46, détail repr. p.5-6

Bibliographie:
Ger Jacobs, Hans van de Laarschot, *Lucas Gassel: meester-schilder uit Helmond*, Helmond, 2019, p.169 (comme attribué à Lucas Gassel)

Stronghold in a winter landscape, oil on oak panel, dated, by L. Gassel 20.94 × 26.38 in.

300 000 - 400 000 €


1541



Fig. 1

Cet important tableau nous plonge dans un monde que certains regards jugeront lointain et pourtant… dans beaucoup de pays du monde les choses ne sont aujourd'hui pas vraiment différentes. Tous les regards et les mouvements des corps se dirigent dans une même direction : le donjon et le prisonnier qui est y enfermé. Ce dernier se distingue à sa fenêtre du premier niveau. Qui est-il pour faire l'objet d'une telle attention et d'une garde aussi nombreuse au sein d'une forteresse conçue avec trois niveaux de défense ? Sans aucun doute un personnage de qualité, un seigneur dont le prix de l'échange est de la plus haute importance pour la négociation d'un traité. Comment ne pas penser à certaines captivités célèbres dans l'histoire : celle de Jean le Bon en Angleterre (dorée, certes) ou celle, contemporaine de notre tableau, de François Ier à Madrid à la suite du désastre de Pavie en 1525 ?

L'atmosphère étrange, presque anxiogène, de la scène est renforcée par les vols de corbeaux, par un ciel tourmenté, des effets de lumières rougeoyants de fin de journée d'hiver font écho à des incendies au lointain : la guerre est partout. La motte féodale qui supporte le donjon a été essartée comme il convient pour une parfaite visibilité, chacun est à son poste, le prisonnier jamais ne pourra s'échapper. Les descriptions de multiples détails sont autant de renseignements sur l'architecture d'une place forte de la première partie du XVIe siècle et sur les activités d'hiver à la campagne, notamment les travaux liés au bois. Ainsi le séchoir à bois à gauche de l'entrée du premier porche étonne celui qui ne connaitrait pas cet usage de pose pour faciliter un bon séchage des planches récemment façonnées. La coupe des troncs à 80 cm du sol, les stockages de fagots sous les auvents, le tas de poutres prêtes à l'usage dans la grande cour, mais aussi l'architecture des portes, barrières, clôtures et palissades sont décrits avec précision pour le bonheur des observateurs les plus exigeants.

Ces fermes fortifiées ont pratiquement disparu du paysage des Flandres et rares sont aujourd'hui les témoignages plus ou moins complets de ce qu'était une seigneurie avec son système de défense autonome. En France, il est beaucoup plus courant de rencontrer de tels complexes encore plus ou moins complets, paradoxalement souvent préservés par un abandon du lieu. Ici la « maison noble » se distingue par sa façade et un pignon droit à gradins, ses fenêtres à meneaux et sa couverture en tuiles, alors que l'annexe à gauche est couverte de chaume avec des murs sans doute en pisé et des fenêtres à structures de bois.

Lucas Gassel est une personnalité peu connue. Né en Barbant et formé à Anvers, il exerce son métier de peintre à Bruxelles sous l'influence d'une des cours les plus raffinées d'Europe. Comme l'illustrent nombre de ses tableaux, l'artiste semble avoir eu des connaissances complètes en de nombreux domaines, tels que la géographie, la botanique, l'architecture. Il n'est pas exclu qu'il soit allé parfaire son éducation en Italie, notamment à Venise où il aurait séjourné. Les *Scènes de l'histoire de David et Bethsabée dans les jardins d'un palais Renaissance* (fig. 1), présentées dans nos salles en 2015[1], témoignent comme dans notre panneau d'une parfaite maitrise de l'espace, d'un goût profond pour l'architecture et d'un plaisir non dissimulé de jouer avec les nombreuses figures humaines qu'il place en grand nombre dans l'ensemble de sa composition en multipliant les niveaux de lecture. Un dessin sous-jacent soigné se discerne à de nombreux endroits et montre le soin accordé par Lucas Gassel dans la préparation de son panneau mais aussi la liberté qu'il s'accorde le pinceau à la main pour offrir à sa composition quelques variantes au dernier moment.

Par son rare état de conservation, sa taille ambitieuse et la richesse descriptive des scènes représentées notre panneau est une œuvre précieuse dans le panorama de la peinture de paysage au XVIe siècle dans les Flandres.

1. Artcurial, Paris, 27 mars 2015, n° 173.



194

Ludger tom RING le Jeune

Münster, 1522 - Brunswick, 1584

Corbeille de fleurs

Huile sur panneau de chêne, une planche
25,5 × 33,5 cm environ

Provenance:
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 31 octobre 2002, n° 41 (comme Ecole flamande vers 1610)

Basket of flowers, oil on oak panel, by L. tom Ring the younger
10 × 13.2 in.

180 000 - 220 000 €



Fig. 1



Fig. 2

La première nature morte de fleurs dans une corbeille peinte à l'huile

Cette charmante peinture de Ludger tom Ring le Jeune appartient à un petit groupe de natures mortes de fleurs autonomes très précoces, genre dans lequel l'artiste doit être qualifié de pionnier. Elle peut être considérée comme la première nature morte de fleurs dans une corbeille peinte à l'huile. Les compositions florales de Ludger tom Ring furent peintes plusieurs décennies avant que des artistes comme Jan Brueghel l'Ancien et Ambrosius Bosschaert l'Ancien ne commencent à populariser le sujet au début du XVIIe siècle.

En 2003, le Dr. Sam Segal étudia ce tableau auparavant anonyme dans le contexte de l'œuvre du peintre allemand Ludger tom Ring le Jeune et conclut avec justesse qu'il pouvait lui être attribué (son compte-rendu se trouve dans ses archives conservées au RKD, Institut néerlandais d'histoire de l'art, à La Haye).

En 1562, Ludger tom Ring peignit un grand intérieur de cuisine, autrefois conservé dans la collection du Kaiser Friedrich Museum de Berlin et disparu pendant la Seconde Guerre mondiale (fig. 1). Dans ce tableau était visible une corbeille de fleurs devant la femme à droite. Il était très proche du panier de l'œuvre proposée ici, mais la perspective en était différente, prise d'un point de vue plus haut. Dans un album d'études d'après nature conservé dans le fonds de la bibliothèque nationale autrichienne[1], quelques travaux à l'huile sur papier de Ludger tom Ring ont été préservées, certaines manifestement préparatoires à l'intérieure de cuisine autrefois à Berlin. Cet album appartint à l'empereur Rodolphe II à Prague. Parmi les études de cet album de Vienne se trouve une corbeille de fleurs de dimensions similaires à notre panneau et correspondant à notre composition (fig. 2). Bien que d'une exécution différente – certainement due au support – la version sur bois peut être rendue à Ludger tom Ring lui-même sur la base de cette étude sur papier. Cela nous permet de dater notre panneau de 1562 ou de peu de temps après. Il fut peut-être exécuté pour un commanditaire ayant vu la version sur papier et en ayant demandé une sur panneau afin de pouvoir l'accrocher à un mur.

Plusieurs natures mortes de fleurs de tom Ring sont répertoriées pour la période allant de 1562 à 1565, notamment au Mauritshuis à La Haye, dans une collection privée (auparavant dans la collection Weldon[2]) et au Museum für Kunst und Kultur de Munster. L'atmosphère de ces œuvres et très proche de la nôtre. De plus, le traitement de certaines fleurs et surtout celui des feuilles vertes, comme également celui des pétales roses délicatement ourlés devant et à droite de la corbeille, se retrouve dans les bouquets de fleurs. La façon dont le panier lui-même est souligné par un contour sombre est également proche de celle dont les vases sont décrits, notamment celui du Mauritshuis et anciennement de la collection Weldon.

Ce tableau constitue ainsi un passionnant complément aux prémices qui précédèrent la nature morte de fleurs du XVIIe siècle.

Nous remercions Monsieur Fred Meijer pour la rédaction de cette notice. La copie d'un avis en date du 23 octobre 2019 sera remise à l'acquéreur.

1. S. Segal, « Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d. J.», in A. Lorenz (dir.), *Die Maler tom Ring*, Munster, 1996, vol. I, p.117-119 et vol. II, p.633-638, n° 178-193.
2. Vendu à New York, Sotheby's, 22 avril 2015, n° 60.



195

Hendrick POT

Amsterdam, vers 1580 - 1657

Danaé

Toile
Monogrammée 'HP' en bas à gauche
102,50 × 139 cm

Danaë, canvas, signed, by H. Pot
40.35 × 54.72 in.

200 000 - 300 000 €

L'histoire de Danaé, très en vogue dans les milieux humanistes depuis la Renaissance, est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide : l'oracle ayant prédit à Acrisius, roi d'Argos, qu'il serait tué par l'un de ses petits-fils, celui-ci condamne sa fille à la réclusion. Pour la rejoindre, Jupiter, qui en est amoureux, lui apparait en une fine pluie d'or et de leur union naît Persée qui réalisera la prophétie tuant involontairement son grand-père lors d'une épreuve de javelot. La présence d'une servante est mentionnée pour la première fois dans le récit du poète grec Apollonius de Rhodes (IIIe siècle avant J.-C.) qui précise qu'Acrisius enferme sa fille en compagnie d'une servante dans une chambre d'airain souterraine.

Si les peintures mythologiques et les nus féminins ne sont pas exceptionnels dans la peinture hollandaise du Siècle d'or – Poelenburgh, Rembrandt et César van Everdingen, par exemple, s'étant illustrés dans ces deux domaines – rares sont ceux qui sont aussi provoquants que celui de notre toile. Hendrick Gerritsz Pot nous rend voyeurs du sommeil de la jeune femme qui occupe toute la partie inférieure de sa composition partagée par une diagonale. Son beau corps serein, rendu plus humain encore par ses joues rougies, immobile, est pris par le mouvement d'un tourbillon baroque. Dans une demi-pénombre, le rideau, les drapés du lit, la pluie de médailles antiques gravite autour d'elle. Pot manie des oppositions fortes, entre la belle endormie idéalisée et des détails hyperréalistes (les perles, le rendu du métal de la nature morte)[1], entre sa jeunesse et la vieille femme empâtée et ridée[2], entre sa simplicité et l'opulente nature morte d'argenterie, ou la peau aux couleurs douces qui contraste avec les coloris stridents et électriques du second plan.

Les artistes qui traitent ce thème au XVIIe siècle ont en tête, et dans leur portefeuille de gravures, l'exemple de la *Danaé* envoyée par Titien à Philippe II d'Espagne en 1554 (fig.1, Madrid, musée du Prado). Pot devait connaitre les *Danaé* d'Hendrik Goltzius (Los Angeles County Museum) ou d'Abraham Bloemaert (fig. 2, Jacob Matham d'après Bloemaert). Rembrandt peint la sienne en 1636 (fig.3, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage), Emmanuel de Witte en 1641 (collection particulière), Jacob van Loo en réalise plusieurs versions au milieu du siècle[3]. Dans les années 1640/1650, tout particulièrement à Haarlem et Amsterdam, il existait une véritable compétition entre collectionneurs pour posséder la plus belle femme nue grandeur nature, aux proportions idéalisées et au dessin juste. Pensons à la *Bethsabée au bain* tenant la lettre de *David* de Rembrandt (1654, Paris, musée du Louvre) ou à la *Sémélé et Jupiter* (aussi titrée *Egine et Jupiter*) de Ferdinand Bol (Meiningen, musée château).

A la différence de la plupart des exemples cités, Pot représente la princesse de dos, laissant Jupiter la contempler de face, et conserve le motif de la servante au second plan. Les Vénus de la Renaissance sont montrées pour la plupart de face, et quand il s'agit de représenter des postérieurs féminins, les artistes se réfèrent à une sculpture antique, l'*Hermaphrodite endormi* ou la *Léda* de Michel-Ange, aujourd'hui perdue qui est en partie de profil[4]. La majorité d'entre elles ont les hanches et les fesses drapées, comme la *Vénus* de Giovanni Cariani (vers 1510, Berlin, Gemäldegalerie), même si Titien se permet de la dénuder dans sa *Vénus et Adonis*. C'est après 1600 que plusieurs tableaux célèbres les montrent de dos plus librement, et de façon impudique, des suiveurs de Caravage à la Vénus Robecky de Vélasquez (vers 1647-1651, Londres, National Gallery), ou au *Viol de Lucrèce* de Luca Giordano (Naples, musée de Capodimonte,)[5]. Notre peintre connaissait probablement aussi les exemples flamands de Rubens (la *Vénus au miroir*, vers 1614–15), ou les nymphes de Jordaens.

Notre toile peut même paraître inhabituelle sous le pinceau





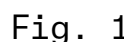


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

d'Hendrick Pot, surtout connu comme un excellent portraitiste de petits formats d'un style proche de celui de Dirk Hals, mais il s'est à plusieurs reprises échappé de son domaine. Il a peint quelques grands formats après son séjour à Londres en 1631/32, par exemple *La joyeuse compagnie* conservée au musée de Rotterdam (104 × 148,5 cm, daté 1633) ou *La toilette d'Esther* conservée au musée Frans Hals de Haarlem (124 × 120 cm, situé vers 1650).

Nous proposons que notre peinture ait été destinée à une maison close (un sous-genre de la peinture hollandaise bien étudié); certaines avaient alors des décors très raffinés. La *Danaé* semble avoir été conçue pour être accrochée en hauteur, peut-être sur un manteau de cheminée, placé au-dessus d'un feu, ce qui soulignerait son caractère érotique (nous pensons à un emplacement comme on voit dans les intérieurs de tels établissements, avec « Vénus et l'amour » par Pieter de Hooch, fig. 4, collection particulière)[6]. On peut découvrir des sujets mythologiques amoureux au second plan des scènes de courtisanes de Vermeer, et la présence de pièces de monnaie bien en vue valide aussi cette interprétation. Hendrick Pot a peint plusieurs « joyeuses compagnies » et intérieurs de bordels, l'un d'eux lui ayant peut-être demandé ce sujet. Il a parfois enrichi ses compositions de telles pièces d'orfèvrerie, par exemple dans le *Portrait de femme* du musée de Bonn, aussi monogrammé HP et daté 1622.

Nota bene : Le tableau est un témoignage intéressant d'une technique de tension de la toile : au bord de la toile d'origine on peut voir, par endroits, les restes du cordon de serrage qui a été utilisé. Avant d'être peinte, une toile subissait plusieurs opérations : après avoir été passée à la pierre ponce pour faire disparaître les nœuds du fil de trame, elle était encollée à froid pour en diminuer le pouvoir d'absorption. Une fois sèche, elle était maintenue sur un châssis d'attente. Le moyen le plus courant de régler la tension était le lacet mais cette méthode n'était que temporaire, une fois terminée la toile devait être transférée et clouée sur un châssis définitif, plus petit et la composition éventuellement recentrée.

1. Ingres dans ses *Odalisques* ou certains peintres modernes jouent de la même dissonance entre idéal et détails réalistes.
2. La même vieille femme ridée semble se retrouver dans l'Allégorie de la Vanité de Pot conservée au Frans Hals Museum (huile sur panneau, 57 x 73 cm).
3. D. Mandrella, *Jacob van Loo 1614-1670*, Paris, 2011, p.156 -158.
4. Rappelons qu'il n'existait pas de modèle professionnel à l'époque et, si des hommes posaient dans les ateliers et académies, aucune femme n'était autorisée à se dénuder dans un atelier. Citons aussi des estampes de nus de dos de Giulio Campagnola, Agostino Veneziano, Hans Sebald Beham et Theodor de Bry.
5. Nous pouvons signaler l'étude de Ferdinand Bol pour un tableau aujourd'hui disparu, *Cimon et Iphigénie*, très proche de notre composition et, plus tard, la reprise du motif de cette femme nue, en sens inverse, par François van Loo (1708-1732), dans un format et dans des coloris proches (toile, 95 x 139 cm, collection particulière). Citons encore le *Coucher* de Jacob van Loo (Lyon, musée des Beaux-Arts, vers 1650).
6. Comme on voit accroché le *Samson et Dalila* de Rubens (Londres, National Gallery) dans les représentations de l'intérieur de la maison de Nicolaas Rockox.



196

David VINCKBOONS

Malines, 1576 - Amsterdam, 1629

La mariée de Pentecôte

Huile sur panneau parqueté
Monogrammé et daté 'DVB 1624'
à droite sous l'appui de la fenêtre
43,50 × 74 cm

*The Whitsun Bride, oil on panel,
monogrammed and dated, by D. Vinckboons
17.13 × 29.13 in.*

60 000 - 80 000 €

C'est une rare et amusante scène de la vie d'un village des Flandres au XVIIe siècle que David Vinckboons offre ici à nos regards, à travers l'une des festivités de l'année liturgique. La semaine suivant la Pentecôte, les enfants cueillent des *Pinksterbloem*, littéralement des fleurs de Pentecôte (la cardamine des prés), et en parent l'une d'entre eux, désignée comme la mariée de Pentecôte. Accompagnée d'un cortège chantant et jouant de la musique, celle-ci se rend de maison en maison pour recevoir de petits présents[1].

Une version de cette noce d'enfants conservée dans les collections de la Gemäldegalerie de Dessau est donnée à Pieter Brueghel le Jeune mais c'est bien à David Vinckboons que semble revenir la paternité de cette composition, et plusieurs versions de sa main sont répertoriées[2]. Animé de nombreux enfants, notre tableau séduit par la sincérité avec laquelle le peintre a illustré cette scène de réjouissances. La jeune mariée et ses deux demoiselles d'honneur, prenant leur rôle très à cœur, sont précédées par un tambour et un violoniste et suivies de sages petits chanteurs tandis qu'autour le village s'agite : une paysanne poursuit une poule fugitive, à gauche de jeunes garçons ont commencé à se battre et à droite une fillette adresse une franche grimace à la mariée et une autre aide sa cadette à se soulager. Les adultes, spectateurs attentifs et bienveillants, entourent ce charmant défilé.

Installé à Amsterdam dans les années 1590 après un séjour anversois, David Vinckboons s'y fait connaître pour ses paysages animés et ses scènes de kermesse dans la tradition flamande de Pieter Brueghel l'Ancien. Il développe cependant une production différente de celle du grand maître, jetant aux côtés de Hans Bol et de Roelandt Savery, les bases de la scène de genre des Pays-Bas du Nord.

Nous remercions le Dr. Klaus Ertz de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie. Un certificat en date du 22 juillet 2022 sera remis à l'acquéreur.

1. Cat. exp. *Breughel - Brueghel. Une famille de peintres flamands vers 1600*, Anvers, 1998, p.402.
2. Voir Kl. Ertz et C. Nitze-Ertz, *David Vinckboons*, Lingen, 2016, p.368-369, n° 110 à 113.



197

Gerard SEGHERS

Anvers, 1591 - 1651

Saint François d'Assise en adoration

Toile
104 × 75 cm
(Restaurations anciennes, peut-être réduit sur la partie gauche)
Sans cadre

Saint Francis of Assisi in Adoration, canvas, by G. Seghers
40.94 × 29.53 in.

10 000 - 12 000 €



Fig. 1

Nous pouvons rapprocher notre tableau de la partie droite d'une composition plus grande représentant *Saint François d'Assise et sainte Claire en adoration de l'enfant Jésus*, connue par la gravure de Pieter de Jode II d'après Gérard Seghers (fig. 1) et par une autre de Pierre Daret, dont une version est passée en vente à Paris en 2015[1].

Notre toile, encore marquée par le caravagisme, peut être située après le retour de l'artiste d'Italie et d'Espagne, à la fin des années 1620.

Nous remercions la professeur Anne Delvingt d'avoir confirmé l'attribution à Gérard Seghers par examen de visu le 6 juin 2022.

1. Vente anonyme; Paris, Christie's, 30 mars 2015, n°35, voir D. Bieneck, *Gerard Seghers, 1591-1651; Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992, p.159 -160, « tableau disparu connu par la gravure ».





❍ 198

Attribué à Jacob van HULSDONCK

Anvers, 1582 - 1647

Corbeille de citrons, oranges, bigarades et grenades sur un entablement

Huile sur panneau de chêne,
aminci et parqueté
Marque du pannelier Lambrecht Steen
sur un fragment au verso
50 × 72 cm

Basket of citrus fruits and pomegranates, oil on oak panel, attr. to J. van Hulsdonck
19.69 × 28.35 in.

30 000 - 40 000 €

199

Josef van BREDAEL

Anvers, 1688 - Paris, 1739

Moulin près d'un littoral, d'après Jan Brueghel l'Ancien

Huile sur cuivre
16,50 × 23 cm

Provenance:
Collection de Mrs. Lilian Henkel-Haass, Detroit, en 1935;
Vente anonyme ; New York, Sotheby's, 7 octobre 1994, n° 201;
Acquis auprès de la galerie De Jonckheere à Paris en 1996 par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Ile de France

Bibliographie:
Klaus Ertz, *Jan Brueghel d. Ä. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Cologne, 1979, p.603, mentionné dans la notice du n° 271
Klaus Ertz, Christa Nitze-Ertz, *Josef van Bredael 1688-1739*, Lingen, 2006, p.158, n° E 44, repr.

The Mill by the landing stage, after J. Brueghel the elder, oil on copper, by J. van Bredael 6.50 × 9.06 in.

20 000 - 30 000 €

Ce tableau, minutieusement réalisé sur cuivre, est caractéristique de la production de Josef van Bredael. Issu d'une longue lignée de peintres, il s'engage en 1706 pour une période de quatre années à copier pour le compte du marchand anversois J. De Witte des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philip Wouverman et d'autres artistes. En 1735, il s'installe à Paris et travaille sous la protection du duc d'Orléans, diffusant en France ses petits cuivres et reproduisant fidèlement l'esprit des chefs-d'œuvre de Brueghel. Le paysage au moulin que nous présentons est ainsi la reprise d'une œuvre de Jan Brueghel l'Ancien datée de 1613 et conservée au Wallraf-Richartz Museum de Cologne.



200

Ecole flamande du XVIIe siècle

Entourage de Paul de Vos

Deux léopards dans un paysage

Huile sur toile
70 × 105 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Two leopards in a landscape,
oil on canvas, Flemish School, 17th C.
27.56 × 41.34 in.

20 000 - 30 000 €

Au XVIIe siècle dans les Flandres, en parallèle du grand genre et des scènes bucoliques plus habituelles, se développe une peinture animalière autonome. Alors que l'animal était encore au mieux un attribut ou un symbole et au pire un détail de la composition, la naissance de l'humanisme et les progrès fulgurant de la zoologie enclenchent une véritable révolution picturale au service des animaux. En quelques décennies la peinture animalière devient un thème indépendant. D'abord, le thème - religieux ou mythologique - devient le prétexte à la représentation animalière. Puis, comme notre tableau l'expose, l'animal devient le seul sujet de l'œuvre.

Roelandt Savery fut le premier peintre flamand à s'exercer dans ce genre. Observant d'après nature les espèces venues des contrées lointaines profitant de la ménagerie de Rodolphe II, il multiplie les études afin de saisir au mieux les proportions, les attitudes et expressions des animaux. Mais c'est davantage dans l'entourage de Pierre-Paul Rubens qu'il faut trouver la genèse picturale du tableau que nous présentons. En effet, Frans Snyders et Paul de Vos, proches collaborateurs du célèbre peintre, se spécialisent dans la représentation animalière et participent à la réalisation des toiles les plus importantes du maître. Leurs travaux témoignent d'une véritable passion pour les animaux, dont chaque espèce est étudiée afin de la rendre la plus ressemblante sur la toile ou le panneau. Notre tableau, figurant deux léopards dans un paysage du Nord, reprend tous les canons esthétiques de cette peinture et en constitue un précieux témoignage. Il fut très certainement réalisé par un proche collaborateur de ces artistes au sein d'un atelier chargé de répondre à la forte demande pour des tableaux déjà très prisés par les collectionneurs.





201

Cornelis de VOS

Hulst, vers 1584 - Anvers, 1651

Portrait de jeune fille à l'éventail

Huile sur toile, probablement un panneau transposé sur toile, de forme ovale
92,50 × 70,50 cm
(Restaurations)

Provenance:
Galerie Sedelmeyer, un cachet à la cire rouge au verso;
Collection particulière de l'Est de la France

Portrait of a girl with a fan, oil on canvas, probably a panel transposed on canvas, by C. de Vos
36.42 × 27.76 in.

30 000 - 40 000 €

Une touche enlevée et brillante, un sens de la mise en scène et de subtiles harmonies de couleurs sont la signature de Cornelis de Vos, maître anversois du portrait dans la première partie du XVIIe siècle. Edith Greindl en 1939[1], puis Katlijne Van der Stighelen en 1990[2], ont montré toute la richesse des portraits de l'artiste qui prenait tant de plaisir à représenter les enfants. Notre jeune femme est sans doute représentée dans le cadre d'un portrait de mariage. La richesse des gants brodés, de l'éventail en plume d'autruche ou encore la couronne de fleurs dans ses cheveux sont les indices d'un événement particulièrement heureux, à venir ou passé depuis peu.

Nous remercions Madame Katlijne Van der Stighelen de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce portrait d'après une photographie.

1. E. Greindl, « Les portraits de Corneille de Vos », in L. van Puyvelde (dir.), *Annuaire des musées royaux des Beaux-arts de Belgique*, 1939, p.131 à 172.
2. K. Van der Stighelen, *De portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651) : een kritische catalogus*, Bruxelles, 1990.



202

Adriaen van der WERFF

Rotterdam, 1659 - 1722

Portrait d'un gentilhomme accoudé à un piédestal devant un parc

Huile sur toile
Signée 'Adriaen v(...) / werff. fe(...)' en bas à gauche
50,50 × 40,50 cm

Provenance:
Probablement vente Lespinasse de Langeac, Paris, Paillet, 27 janvier 1802, n°220;
Vendu à Hyppolite Delaroche;
Probablement vente Lespinasse de Langeac, Paris, Paillet, 17 janvier 1809, n°130;
Vente anonyme; Londres, Christie's, 19 juillet 1974, n° 64;
Vente Comtesse de Lalaing et al., Londres, Sotheby's, 7 juillet 1976, n° 90;
Vente anonyme; Paris, Me de Maigret, 12 juin 2009, n°42;
Vente anonyme ; Paris, Daguerre, 13 novembre 2013, n° 48;
Collection particulière, France

Bibliographie:
Barbara Gaehtgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, Munich, 1987, p.385, n°121, repr.

Portrait of a man in a park, oil on canvas, signed, by A. van der Werff 19.88 × 15.94 in.

20 000 - 30 000 €

C'est en amoureux de l'Antiquité qu'Adriaen van der Werff a peint le modèle de ce portrait. Il est représenté dehors dans un parc, portant une luxueuse chemise de satin mordoré. Le côté droit offre une ouverture au-delà des rosiers, vers la statue du *Faune aux cymbales* et un ciel du soir couvert de nuages.

Ce portrait est caractéristique de la manière d'Adriaen van der Werff. Les hommes, accoudés sur un élément architectural, sont généralement placés sur la gauche de la composition, laissant apparaître une vue dégagée sur un élément de décor antiquisant. Le peintre est particulièrement habile dans la représentation des tissus : chacun des plis du costume démontre la qualité de l'étoffe et toute sa délicatesse. L'artiste néerlandais est rapidement reconnu pour ses portraits puisque qu'après être devenu doyen de la guilde de Saint-Luc de Rotterdam, confrérie de peintres indiscutée, il est nommé en 1696 peintre de cour à Düsseldorf, avant d'y être anobli par l'électeur palatin.

203

Roelant SAVERY

Courtrai, 1576 - Utrecht, 1639

Oiseaux en couples dans un paysage

Huile sur panneau de chêne, une planche
Daté '162(?)' en bas à gauche
32,50 × 48 cm
(Restaurations)

Birds in a landscape, oil on oak panel, dated, by R. Savery
12.80 × 18.90 in.

30 000 - 40 000 €

Si l'artiste s'était fait une spécialité des paysages peuplés de très nombreux animaux[1], seuls les volatiles, en couples, sont ici représentés. Il semble qu'il faille retenir un sens plus profond à cette composition que la simple illustration d'une divertissante assemblée de volatiles.

Notre Parlement volatile est en effet inspiré par les vers composés en 1382 par Geoffrey Chaucer (« The Parliament of Fowls »). La finesse de la plume de cet auteur lui valut de réaliser différentes missions diplomatiques pour la couronne d'Angleterre. Chaucer participa à l'élaboration de la langue anglaise, qui devait s'imposer dans une cour où le français était encore la langue officielle. Ce poème illustre ce que les historiens du XIXe siècle appelleront "amour courtois", ou fin'amor. Ces oiseaux sont une métaphore décrivant les humains dans leur diversité, leurs particularités et la recherche de l'être aimé. Le poème de Chaucer est notamment célèbre aujourd'hui pour avoir été le premier à désigner saint Valentin comme patron de l'amour et du mariage. Ces vers inspirèrent particulièrement Jan Brueghel l'Ancien et son fils ainsi que leurs nombreux collaborateurs et rivaux comme le montre cette joyeuse symphonie de pépiements où chacun pourra trouver sa moitié et célébrer à deux le printemps et l'amour.

Notre tableau est à rapprocher d'une autre composition de l'artiste signée et datée de 1622 et conservée dans les collections des musées royaux de Belgique à Bruxelles.

1. Entre 1617 et 1628, ce ne sont pas moins de 25 paysages peuplés d'animaux que l'artiste réalise.



204

Simon Peter TILMAN

Lemgo, 1601 - Brême, 1668

Portrait de Lodewijk Filips (†1682), 9e comte d'Egmont et 6e prince de Gavere

Huile sur toile
Signée et datée 'SPTilman. fec: / 1645.' anciennement en bas à gauche, visible sur un morceau de toile conservé et placé sur le châssis au verso
Une étiquette annotée 'Royal Academy of Arts / Winter Exhibition / 1952-53 / Aelbert Cuyp / Portrait of a Gentleman / N° 118 / Captain EGS Churchill, N.C., Northwick Park, Blockley, Moreton-in-Marsh' sur le châssis au verso
217 × 119,5 cm
(Toile diminuée, notamment à gauche)

Provenance:
Collection Harriet Bishopp (1741-1825), dite Lady Holland, Cranbury Park, Hursley;
Sa vente, Londres, Christie, 22 avril 1826, n° 84 (comme Albert Cuyp;
Acquis lors de cette vente par Allan Gilmore (1765-1841), Portland Place, Londres;
Sa vente, Londres, Philipps, 31 mai 1842, n° 119 (vendu le 1er juin);
Collection Russel;
Collection de John Rushout (1770-1859), 2e baron Northwick, dans la *Picture Gallery* (mur nord) de Thirlestane House, Cheltenham, Gloucestershire;
Sa vente après-décès, in situ à Thirlestane House, Phillips, 26 juillet 1859, n° 1498 (comme Albert Cuyp, £ 315);
Acquis à cette occasion par son neveu, George Rushout, 3e baron Northwick (1811-1887) et son épouse Elizabeth Augusta († en 1912) et placé dans la *Picture Gallery* de leur résidence de Northwick Park, Gloucestershire;
Légué par cette dernière en 1912, en même temps que le domaine et l'ensemble des collections à son petit-fils, le capitaine et collectionneur Edward George Spencer-Churchill (1876-1964);
Sa vente après décès, in situ, Christie's, 29 octobre 1965, n° 69 (comme Albert Cuyp, dimensions erronées, la toile n'était alors pas encore diminuée);
Chez Leggatt Brothers, Londres, en 1966

Exposition:
Dutch Pictures, 1450-1750, Londres, Royal Academy of Arts, 1952-1953, p.68, n° 345 (comme Albert Cuyp)

Bibliographie:
Henry Davies (ed.), *Hours in the Picture Gallery of Thirlestane House, Cheltenham: being a catalogue, with critical and descriptive notices, of some of the principal Paintings in Lord Northwick's Collection*, Cheltenham, 1846, p.27, n° CXIII
Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, vol.3, Londres, 1854, p.208
Philippe Burty, « Vente de la collection de Lord Northwick à Thirlestane House », in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1859, 1e année, t. IV, p.57, n° 1498
Ernst Wilhelm Moes, *Iconographia Batava, Beredeneerde Lijst Van Geschilderde En Gebeeldhouwde Portretten Van Noord-Nederlanders in Vorige Eeuwen*, vol.1, Amsterdam, 1897, p.266, n°2305
Cornelis Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, vol. II, Londres, 1909, p.33, n°91
Tancred Carl Borenius, *Catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park*, Chiswick Press, 1921, n°180
« Dutch Pictures at the Royal Academy », in *The Burlington Magazine*, n°599, vol. XCV, février 1953, p.34
Frederik A. van Braam, *World Collectors Annuary*, Brouwer, 1965, p.103
The Volume of the Walpole Society, Vol.47, 1978-1980, The Walpole Society (Great Britain), 1980, p.34

Portrait of Lodewijk Filips, count of Egmont, oil on canvas, by S. P. Tilman 85.40 × 47 in.

40 000 - 60 000 €



Fig. 1

La dimension de ce solennel portrait traduit toute l'importance que le modèle accordait à son image. Lodewijk Philips, 9e comte d'Egmont, était issu d'une ancienne famille des Pays-Bas, comtes d'Egmont depuis 1486. Après avoir acquis le comté de Buren en 1472, les seigneurs d'Egmont (ou Egmond) se divisèrent en deux branches qui s'éteignirent respectivement en 1650 et 1707. De la branche ainée, Arnoul, Adolphe et Charles d'Egmont régnèrent sur le duché de Gueldre de 1423 à 1538.

Le 9e comte d'Egmont ici représenté était prince du Saint Empire romain germanique, portant le titre de 6e prince de Gavere. Il s'allia à une puissante famille en épousant en 1659 Maria Ferdinanda de Croÿ qui lui donna cinq enfants. Le portrait gravé par Pieter II de Jode d'après Anselmus van Hulle (Anvers, 1665, fig.1) à l'occasion des conférences de Munster et d'Osnabrug représente le comte d'Egmont en cuirasse avec le même nez particulièrement long et accidenté tel qu'il figure dans notre portrait. Nous n'avons pas retrouvé la date exacte de la naissance du 9e comte d'Egmont mais les dates de son père Lodewijk, 8e comte d'Egmont (1600-1654) nous laissent penser qu'il a environ 25 ans sur notre toile datée de 1645 et 35 ans sur la gravure de Pieter II de Jode. C'est une brillante carrière qu'accomplit ce grand seigneur : fait chevalier de la Toison d'or par Charles II d'Espagne en 1670, il fut capitaine général de cavalerie et occupa la charge d'ambassadeur extraordinaire de la couronne d'Espagne en Angleterre avant d'être nommé vice-roi de Sardaigne en 1679, titre qu'il garda jusqu'à sa mort en 1682 à Cagliari.

Longtemps considérée comme une œuvre d'Albert Cuyp, notre toile au prestigieux pedigree fut amputée après 1965 d'une bande d'environ 20 cm, pour une raison qui nous est inconnue, et doit être rendue au portraitiste Simon Peter Tilman, comme en atteste le fragment de toile (signature et date) fixé sur le châssis au verso. Formé à Brême par son père lui-même peintre, Tilman voyage à partir de 1625 en Hollande, en Rhénanie et en Bohême, puis en Hongrie et Italie où il resta de nombreuses années. Arnold Houbraken vante ses talents dans son dictionnaire : « (…) bon peintre paysagiste qui avait passé de nombreuses années en Italie. Lorsque celui-ci se mit à faire des portraits, il devint si célèbre qu'il pouvait être compté parmi les meilleurs de son temps[1]. »

1. A. Houbraken, *Le grand théâtre des peintres néerlandais*, 1719, vol. II, p.88.





205

Ecoles du Nord du XVIIe siècle

Portraits d'hommes

Suite de 10 miniatures sur cuivre
de forme ovale

Dans un encadrement en bois sculpté et doré orné d'un relief sculpté en os représentant l'arrestation du Christ en partie centrale
Dimensions de l'encadrement : 30,5 × 41 cm

Portraits of men, miniatures on copper, a set of 10 in a gilded wood frame, Northern Schools, 17th C.

20 000 -30 000 €

Détail des miniatures
(de haut en bas et de gauche à droite):

A. Ecole flamande vers 1600
Portrait d'homme à la fraise
5 × 4,2 cm

B. Ecole flamande de la fin du XVIe siècle
Portrait d'homme au large col de dentelle et au gilet richement brodé
6 × 5 cm

C. Ecole anglaise du début du XVIIe siècle
Portrait d'homme à la fraise et au pourpoint à crevées
5 × 4,2 cm

D. Attribué à Gonzales COQUES Anvers, 1614 - 1684
Portrait d'un homme de guerre en cuirasse
5 × 3,7 cm

E. Attribué à Gonzales COQUES Anvers, 1614 - 1684
Recto : Portrait d'homme de trois quarts au col blanc et à la veste brune
Verso : Portrait de femme au collier de perles
3,5 × 2,8 cm

F. Ecole hollandaise du début du XVIIe siècle
Portrait d'homme au col blanc
3,5 × 2,8 cm

G. Ecole probablement anglaise du début du XVIIe siècle
Portrait d'homme en cuirasse à la large fraise de dentelle
4,8 × 3,8 cm

H. Ecole probablement hollandaise de la première partie du XVIIe siècle
Portrait d'homme au col de dentelle sur fond bleu
5 × 4 cm

I. Ecole flamande du début du XVIIe siècle
Portrait d'homme à la large fraise de dentelle
6 × 5 cm

J. Ecole flamande du XVIIe siècle
Portrait d'homme à la veste aux galons d'or
5 × 4 cm


A
B
C
D
E
F
G
H
I
J

206

Adriaen van STALBEMT

Anvers, 1580 - 1662

Paysage au moulin animé de personnages

Huile sur panneau
Trace de signature
en bas à droite
Un cachet de cire rouge
au verso
20 × 18 cm

Figures in a landscape with a mill, oil on panel, by A. van Stalbemt
7.87 × 7.09 in.

20 000 -30 000 €

Nous sommes à la croisée des chemins. Alors que deux charrettes avancent sur une route de campagne, elles en croisent une troisième transportant des voyageurs aisés partant dans le sens inverse. La route est obstruée et nos voitures paraissent contraintes de dévier légèrement leur itinéraire afin de pouvoir avancer, aidées par un homme chapeauté qui cherche à aiguiller la charrette en dérive. La scène se déroule sous le regard amusé de paysans à gauche, témoins malgré eux du premier embouteillage de l'histoire. Les deux femmes assises semblent débattre du spectacle proposé alors qu'un homme porte un sac sur son dos, distrait. Plus loin, un fermier se débat avec ses vaches afin de les faire aller là où il le souhaite. Un vaste paysage, peuplé de petites figures et d'animaux, s'étend vers l'horizon, ponctué d'un moulin sur la droite et d'un clocher signalant un village à l'arrière-plan, nous laissant imaginer la destination de nos voyageurs en péril. Le modeste format de son support n'a pas empêché le peintre de ce petit panneau de détailler avec précision la campagne flamande et ses habitants pour l'offrir à la contemplation de ses spectateurs.

Adriaen van Stalbemt passa sa jeunesse à Middelbourg avant de revenir dans sa ville natale d'Anvers, où il devint maître de la guilde de Saint-Luc vers 1609-1610. Son art minutieux du paysage doit beaucoup à celui de Jan Brueghel l'Ancien, avec lequel il collabora régulièrement, réalisant les figures au sein des paysages du maître. A l'instar de Jan Brueghel, la production de Stalbemt est principalement constituée de paysages, plaines ou sous-bois, abritant tantôt des épisodes religieux ou mythologiques, tantôt, comme notre petit panneau, ses contemporains et leurs activités quotidiennes.

L'authenticité de ce tableau a été reconnue par le Dr. Klaus Ertz. Un certificat en date wdu 2 février 2021 sera remis à l'acquéreur.





207

Leonaert BRAMER

Delft, 1596 - 1674

Le reniement de saint Pierre

Huile sur panneau doublé et parqueté
Signé 'L Bramer' sur le banc à droite
65 × 81 cm

Provenance:
Acquis chez Heim, Paris, le 2 mars 1981 par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:
Jacques Foucart, « Le Pyrame et Thisbé de Leonaert Bramer (1596-1674) », in *La Revue du Louvre*, n° 5, Paris, 1990, p.382, repr. fig. 18
Jane ten Brink Goldsmith, *Leonaert Bramer, 1596-1674: ingenious painter and draftsman in Rome and Delft*, cat. exp. Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle, 1994, p.291, n° S133.1, repr.

The Denial of Saint Peter, oil on panel, signed, by L. Bramer
25.59 × 31.89 in.

20 000 - 30 000 €

« Toutes ses peintures sont rehaussées par le prestige des effets de flambeaux et s'enveloppent des mystères de la nuit[1] » : en quelques mots, Charles Blanc résume la singularité de l'art du hollandais Leonaert Bramer, tout en regrettant que cet étonnant artiste ne connaisse pas la renommée qu'il mérite.

Le peintre est aujourd'hui encore bien souvent inclus dans la nébuleuse rembranesque dont il se distingue néanmoins par une esthétique particulière et une utilisation du clair-obscur qui lui est propre. Cette manière est le fruit de sa formation et d'un séjour italien d'une dizaine d'années, au cours duquel il se nourrit du coloris vénitien et découvre les productions de l'Allemand Adam Elsheimer qui laissèrent sur lui une empreinte durable. De retour à Delft en 1628, Bramer reçoit des commandes de décors et de tableaux de chevalet, développant un clair-obscur vibrant, détachant ses figures sur des fonds sombres par de scintillants effets de lumière. Sur le panneau que nous présentons, où une assemblée de personnages évolue dans l'obscurité du soir de la veille de la Passion, des petits accents brillants viennent rompre les ténèbres et faire étinceler l'acier des armures et le satin des pourpoints.

Un temps identifié comme illustrant la vocation de saint Matthieu, probablement en raison de ses résonnances avec la célèbre composition du Caravage, notre tableau représente en fait le reniement de saint Pierre que l'on devine à gauche, près du feu dans la résidence du grand prêtre comme l'indique l'Evangile, approché par une jeune servante qui le désigne comme l'un des compagnons de Jésus, ce que l'apôtre niera (Lc 22, 54-62). En décrivant le sujet principal dans la partie gauche de sa composition, Bramer en propose une vision en immersion, invitant le spectateur à la table des joueurs et des soldats qui passent le temps en attendant le lever du jour de la Passion.

1. Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole hollandaise*, t. I, Paris, 1883, p.2.



208

Ecole flamande du XVIIe siècle

Entourage de Pierre-Paul Rubens

Allégorie de la naissance de Marie de Médicis, à Florence le 26 avril 1573

Panneau de chêne, une planche, parqueté
Trace d'une étiquette ancienne au revers
44,70 × 37,80 cm
Sans cadre

Provenance:
Manoir des Lyons,
Villeneuve-les-Sablons

Bibliographie:
Julius Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens - A critical catalogue*, Princeton University press, 1980, vol.I, p.99-100, n°57, repr. vol. II, fig. 58
Jacques Foucart, Élisabeth Foucart-Walter (dir.), *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris, 2009, p.226

The birth of Marie de Medici, oak panel, Flemish School, 17th c., circle of P. P. Rubens
17.60 × 14.88 in.

8 000 - 12 000 €

Notre panneau conserve le souvenir de l'esquisse de Rubens perdue pour la première scène du cycle consacré à la vie de Marie de Médicis. En 1622, la reine, revenue d'exil et réconciliée pour un temps avec son fils Louis XIII, demande à l'artiste flamand un ensemble narrant sa propre histoire, destiné à orner la galerie occidentale au Palais du Luxembourg. Le contrat est signé le 26 février 1622 et les toiles représentent les épisodes historiques sur un mode héroïque mêlant divinités romaines, allégories et références chrétiennes. Rubens prépare ses compositions par des *modelli* aujourd'hui en partie à l'Alte Pinakothek de Munich. Ce musée en conserve seize, celui portant sur la naissance de Marie de Médicis ayant disparu.

Notre tableau permet d'apprécier l'évolution de la pensée du maître vers le grand format final : en haut, Rubens montre ici les rayons d'une étoile qu'il remplacera par le signe zodiacal du Sagittaire (celui d'Henri IV). Le drapé de l'allégorie de Florence, assise et tenant l'enfant, initialement rouge, devient orange foncé ; celui de la déesse des accouchements Lucine passe de l'ocre au rouge. Sa torche a été mise à l'horizontale, ses flammes amplifiées et la tête du lion, aux côtés du dieu-fleuve Arno, regardant initialement vers l'enfant, tourne finalement dans la direction opposée. Les légers empâtements qui accrochent la lumière nous montrent une interprétation personnelle, tout en restant proches de la virtuosité rubénienne.

209

Jan WILDENS

Anvers, vers 1585 - 1653

Paysage fluvial animé de personnages

Huile sur panneau, une planche,
préparé au verso
Une ancienne étiquette portant le numéro
'382' au verso
52 × 73 cm

Provenance:
Vente anonyme; Bruxelles,
Palais des Beaux-Arts, 24 novembre 1965;
Acquis lors de cette vente
par les actuels propriétaires;
Collection particulière, Bruxelles

River landscape with figures,
oil on panel, by J. Wildens
20.47 × 28.74 in.

12 000 - 15 000 €





210

Ecole anversoise, 1635

Portrait d'un jeune étudiant jésuite

Huile sur panneau de chêne, une planche
Daté 'AETATIS 17 / ANNO 1635.'
en haut à gauche
47,50 × 36 cm

Portrait of a young Jesuit student, oil on oak panel, dated, School of Antwerp, 1635
18.70 × 14.17 in.

4 000 - 6 000 €

211

Ecole flamande du XVIIe siècle

Projet de fontaine aux dieux fleuves

Terre cuite
Hauteur: 121 cm
(Restaurations)

Fountain project with river gods, terracotta, Flemish school, 17th C.
H. 47.65 in.

20 000 - 30 000 €





212

Thomas van der WILT

Piershil, 1659 - Delft, 1733

Portrait d'homme tenant une partition dans un ovale feint

Huile sur panneau de chêne, une planche
Signé des initiales 'T.V.W.' en bas à gauche et daté '1699' en bas à droite
24 × 20 cm

Portrait of a man holding a score, oil on oak panel, signed and dated, by Th. van der Wilt
9.45 × 7.87 in.

3 000 - 4 000 €

La copie d'un courrier de Christina J. A. Wansink, du RKD, en date du 18 mai 1999 confirmant l'attribution sera remise à l'acquéreur.

213

Frans YKENS

Anvers, 1601 - Bruxelles, 1693

Guirlande de fleurs, fruits et légumes entourant un paysage avec un dieu fleuve

Huile sur toile
Signée 'den:ouden / Francois : Ykens. fecit' en haut à gauche et datée '1660' en haut à droite
199,50 × 163,50 cm

Provenance:
Acquis par l'actuelle propriétaire auprès de la maison de vente Vanderkindere, Bruxelles, au début des années 2000;
Collection particulière, Belgique

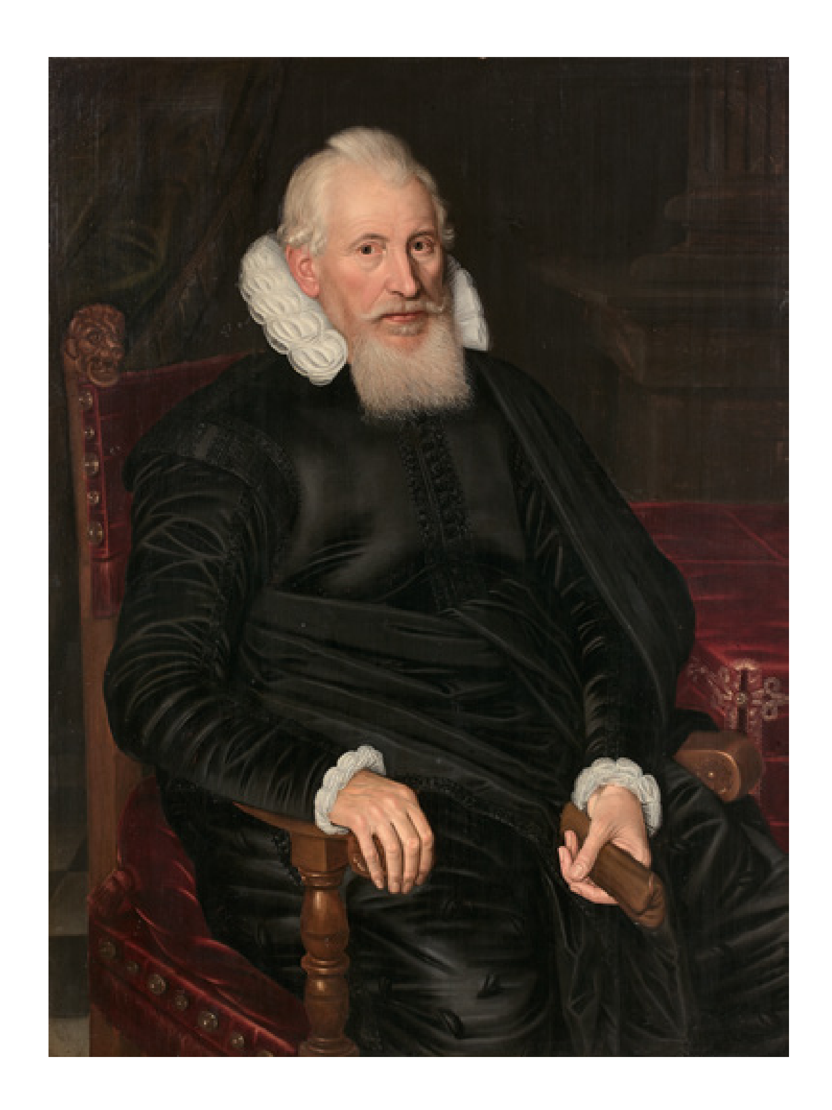
Garland of flowers, fruits and vegetables around a landscape, oil on canvas, signed and dated, by Fr. Ykens
78.54 × 64.37 in.

30 000 - 40 000 €

Frans Ykens se révèle particulièrement ambitieux dans cette impressionnante composition exécutée au fait de sa carrière en 1660. S'il peint volontiers des sujets de petits et moyens formats sur panneaux de chêne, la dimension de notre toile témoigne sans doute d'une commande destinée à prendre place sur un mur précis d'une riche demeure patricienne. Neveu et élève d'Osias Beert, Frans Ykens commence son apprentissage dès 1615. Après un voyage dans le sud de la France, à Marseille et Aix-en-Provence, nous ne retrouvons sa trace qu'en 1630 lorsque qu'il accède au grade de maître dans sa ville natale d'Anvers. Il y restera actif jusqu'en 1665, date de son installation à Bruxelles où il terminera ses jours dans une situation précaire. Notre grand tableau illustre la voie qu'emprunta l'artiste ; comme les peintres de fleurs de sa génération, il s'affranchit de la conception archaïque enseignée par Osias Beert pour adopter le style libéré, élégant, souple et subtil de Daniel Seghers ou Jan-Philip van Thielen. Le dieu fleuve représenté au centre des guirlandes de fleurs et probablement d'une autre main que celle d'Ykens pourrait identifier le commanditaire comme un armateur ou un riche commerçant d'Anvers.

Nous remercions Monsieur Fred Meijer de nous avoir aimablement confirmé l'attribution de ce tableau d'après photographie et de nous avoir signalé que selon lui l'inscription *den: ouden* pourrait être rapportée.





214

Ecole hollandaise, 1623

Portrait d'un gentilhomme assis à la fraise

Huile sur panneau de chêne,
trois planches, renforcées au verso
Daté '1623' en haut à droite
115 × 85 cm

Provenance:
Collection Louis Leroy, selon une inscription au verso

Portrait of a seated man wearing a ruff, oil on oak panel, Dutch School, 1623
45.28 × 33.46 in.

15 000 - 20 000 €

215

Jacob MARTENS

Gand, vers 1580 - Amsterdam, 1647

Cuisinière et serviteur dans une office

Huile sur toile
Monogrammée et datée 'JM PINXIT 1630'
en bas au centre
127,50 × 176,50 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Tajan,
19 décembre 2007, n° 6;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière
de l'Ouest de la France

Cook and servant in a kitchen, oil on canvas, signed and dated, by J. Martens
50.20 × 69.49 in.

40 000 - 60 000 €



215



216

Ecole flamande du XVIIe siècle

Entourage d'Anton van Dyck

Profil d'homme barbu

Huile sur toile
Une ancienne étiquette annotée '1022 D / Van Dyck (21)' au verso
32,50 × 25 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Profile of a bearded man, oil on canvas, Flemish School, 17th C.
12.80 × 9.84 in.

6 000 - 8 000 €



Fig.1

Notre tableau constitue la reprise d'une étude d'Antoine van Dyck très probablement exécutée par un artiste présent dans son atelier. L'œuvre originale, récemment passé sur le marché de l'art, a été gravée par Theodorus van Kessel (fig. 1). Plusieurs reprises de ce tableau sont connues. Notre toile, œuvre d'un artiste déjà aguerri et à la technique sûre, est le témoignage précieux du fonctionnement de l'atelier d'un des plus grands artistes flamands du XVIIe siècle, dans lequel les élèves copient les études du maître qui se passent de main en main.

217

Thomas HEEREMANS

Haarlem, 1641 - 1694

Patineurs en hiver

Huile sur toile
Signée et datée 'THans. 1696.'
en bas à droite
33 × 38 cm

Provenance:
Acquis auprès de la galerie
De Jonckheere à Paris en 1996
par l'actuelle propriétaire ;
Collection particulière, Ile de France

*Skaters in winter, oil on canvas,
signed and dated, by Th. Heeremans
12.99 × 14.96 in.*

6 000 - 8 000 €





218

Johannes VOORHOUT

Uithoorn, 1647 - Amsterdam, 1717

La Charité

Huile sur toile
99,50 × 82 cm

*Charity, oil on canvas, by J. Voorhout
39.17 × 32.28 in.*

10 000 - 15 000 €

219

Ecole flamande, 1646

Homme de profil à la perle
et au drapé orange

Huile sur panneau de chêne, une planche
Trace de signature et daté 'Ch (...) /
Fecit 1646' en bas à gauche
36,50 × 29,50 cm
Sans cadre

A man in profile wearing a peal earring,
oil on oak panel, signed and dated,
Flemish School, 1645
14.37 × 11.61 in.

3 000 - 4 000 €





220

Louis-François CASSAS

Azay-le-Ferron, 1756 - Versailles, 1827

Une famille grecque devant Ephèse, près de la porte de la Persécution

Aquarelle gouachée et gomme arabique, sur trait de plume et encre noire
Porte des initiales apocryphes 'H.R.' en bas à droite
65 × 100 cm
(Agrandi d'une bande de 3 cm en partie inférieure, insolé, piqûres et taches)

A Greek family before Ephesus, watercolour, pen and brown ink, by L. Fr. Cassas 25.59 × 39.37 in.

10 000 - 15 000 €



221

Nicolas-Antoine TAUNAY

Paris, 1755 - 1830

Herminie chez les bergers

Huile sur panneau, une planche
Annoté 'Taunay' au verso
16,50 × 13 cm

Provenance:
Peut-être vente anonyme;
Paris, 9 décembre 1829, n° 98;
Peut-être vente de la collection Casimir Périer, Paris, 18-21 avril 1838, n° 84;
Peut-être vente de la succession du colonel des Horties, Paris, 29-30 janvier 1852, n° 55

Bibliographie:
Peut-être Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)*, Paris, 2003, p.267, n° P. 586

Erminia and the Shepherds, oil on panel, inscribed, by N. A. Taunay
6.50 × 5.12 in.

3 000 - 4 000 €

Ce petit format de Taunay est l'esquisse (le plus petit format de Taunay) du grand tableau (Salon de 1810) actuellement conservé au musée des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, où le peintre passa les premières années de la Restauration (1816-1821).

Taunay faisait souvent plusieurs modelli de ses compositions, et conservait dans son atelier le modello (en général, 16 × 22 cm) et l'esquisse d'un sujet, pour mémoire : en quelque sorte son « press book » à présenter à ses amateurs.

Ce tableau pourrait être notre P 586, « petit » tableau où l'on nota alors la touche « large et savante ». On retrouve la légèreté des ciels de Taunay, et la composition est tout à fait préparatoire au grand tableau, qui comporte quelques variations de couleurs.

Claudine Lebrun Jouve, juillet 2022

222

Jean-Victor BERTIN

Paris, 1767 - 1842

Paysage classique animé

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'Bertin 1824'
en bas à gauche
32,50 × 46,50 cm
(Légers soulèvements au centre)

Exposition:
Peut-être Salon de 1824, Paris,
sous le n° 135: « Paysages, même numéro »

Figures in a classical landscape,
oil on canvas, signed and dated,
by J. V. Bertin
12.80 × 18.31 in.

10 000 - 15 000 €

Nous remercions Messieurs Damien Dumarquez et Jean-Louis Litron de nous avoir aimablement confirmé l'attribution de ce tableau par un examen de visu.





223

Louis-Léopold BOILLY

La Bassée, 1761 - Paris, 1845

Les mangeurs de glace

Crayon noir, estompe et rehauts de craie blanche
24,50 × 17,50 cm
(Insolé)

Provenance:
Collection Buron;
H. Terry-Engell Gallery, Londres, jusqu'en 1973;
Collection Drue Heinz;
Sa vente, Londres, Christie's, 4 juin 2019, n° 246;
Collection particulière du Sud Est de la France

Bibliographie:
Etienne Bréton, Pascal Zuber, *Boilly. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, Paris, 2019, vol. II, p.723, n° 924D ter, repr.

Gravure:
Lithographie par Delpech, 1825

The Ice Cream Eaters, black and white chalk, stump, by L. L Boilly
9.65 × 6.89 in.

4 000 - 6 000 €

224

Ecole française vers 1810

Portrait du maréchal Jean Lannes

Huile sur toile
(Toile et châssis d'origine)
32,50 × 24,50 cm

Portrait of the marshal Jean Lannes, oil on canvas, French School, ca. 1810
12.80 × 9.65 in.

3 000 - 4 000 €

Le maréchal Lannes (1769 – 1809), duc de Montebello et célèbre général de la Grande Armée de Napoléon Ier est honoré pour son courage, son intelligence au combat et son succès lors de grandes batailles de l'histoire de l'Empire. Ce portrait posthume le présente glorieusement et fait référence à sa mort tragique. Le 22 mai 1809, lors de la bataille d'Essling en Autriche, un boulet lui arrache la jambe. Après plusieurs jours d'agonie et malgré les soins des chirurgiens, il décède le 31 mai 1809. La présence du boulet de canon au sol à gauche de la composition annonce cette fin qui prendra le sens d'un sacrifice glorieux. Dans son célèbre *Portrait de la Maréchale Lannes et ses cinq enfants*, (Houston, Museum of Fine Arts), le peintre François Gérard (1770-1837) introduit également un boulet de canon au pied d'une sculpture monumentale dont on ne discerne qu'une partie de la jambe et de l'épée, et qui domine la composition.



225

François ANTOMMARCHI

Morsiglia, 1789 - Cuba, 1838

Masque mortuaire de Napoléon Ier

Bronze à patine brune
Signé 'DR F. ANTOMMARCHI' et marque du fondeur 'FONDU / PAR L. RICHARD ET QUESNEL / A PARIS' sur la tranche du cou
Un cachet en forme de médaille fixé à la base du cou orné du profil de Napoléon lauré, légendé 'NAPOLÉON EMP. ET ROI' et 'SOUSCRIPTION / D'ANTOMMARCHI 1833'
19 × 33 × 15,50 cm

Death mask of Napoleon I, bronze, brown patina, signed and dated, by Fr. Antommarchi
7.5 × 13 × 6,1 in.

6 000 - 8 000 €



226

Antoine DUBOST

Lyon, 1769 - Paris, 1825

La belle et la bête : allégorie satyrique de Thomas Hope et de son épouse Louisa

Huile sur panneau, renforcé au verso
Signé et localisé 'DUBOST / LONDON' en bas à gauche sur le couvercle du coffre
65,50 × 52,50 cm

Provenance:
Acquis auprès d'un antiquaire des Batignolles par la mère de l'actuel propriétaire, probablement dans les années 1950;
Collection particulière, Paris

Beauty and the Beast, oil on panel, signed, by A. Dubost
25.79 × 20.67 in.

15 000 - 20 000 €



Fig. 1

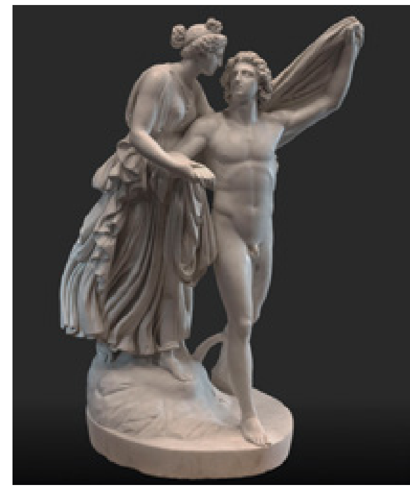


Fig. 2

Il est des découvertes qui rendent notre métier des plus savoureux. Lorsque nous fumes contactés il y a quelques mois pour venir examiner chez un amateur un portait allégorique de l'amiral Nelson et de sa maîtresse, nous ne pouvions deviner que nous allions découvrir une des plus fascinantes histoires de la peinture satyrique. Un rapide examen de l'œuvre nous fit découvrir sur le couvercle du coffre en bas à gauche la signature 'DUBOST / LONDON' et dès lors le magnifique article de Richard E. Spear publié en 2006 dans le *Burlington Magazine*[1] nous offrit tous les croustillants détails de l'affaire qui opposa en 1810 Antoine Dubost à Thomas Hope.

Thomas Hope, marchand hollandais arrivé à Londres en 1795 pour fuir l'invasion française, grand collectionneur, designer et promoteur du style *Greek Revival*[2], acquiert auprès du peintre Antoine Dubost récemment établi à Londres un de ses chef-d 'œuvres : *Damoclès*. La toile (récemment redécouverte à Bombay en Inde) peinte en 1804, tire un excellent parti d'une iconographie rare et expose toutes les leçons apprises dans l'atelier de David mais avec des innovations et un style qui nous font regretter une production trop rare chez l'artiste d'origine lyonnaise d'abord formé chez Vincent.

Les fortes personnalités des protagonistes contribuent pour beaucoup à la naissance d'une relation extrêmement conflictuelle qui occupera les tribunaux londoniens, les journalistes mais aussi les plus grandes personnalités du monde de l'art britannique qui seront appelées à prendre parti à l'affaire : Benjamin West, Henry Fuseli, Thomas Lawrence, Lord Baron… A la naissance du conflit, la somme promise de 1.500 guinées pour l'acquisition du *Damoclès* ne fut honorée qu'à hauteur de 800 guinées. Puis, remettant en doute la paternité de l'œuvre, le collectionneur efface la signature de l'artiste et diminue le format du tableau en réduisant la toile en haut et en bas. Enfin une commande du portait de Madame Hope et de ses enfants ne fut pas réalisée… La relation entre les deux hommes était empoisonnée tant et si bien que le peintre fit figurer un tableau « explosif » lors de son exposition sur Pall Mall en 1810. Intitulé *Beauty and the Beast*, le portrait satyrique représentait Thomas Hope sous des traits simiesques déversant son or à sa belle épouse. Le conte français *La Belle et la Bête*, popularisé par Madame de Villeneuve (1744) et Madame Leprince de Beaumont (1759) puis mis en musique par André Grégory dans *Zémire et Azor* (1771), faisait ici l'objet d'une interprétation qui ne dupa personne. Le jour même du vernissage de l'exposition tout Londres était au courant et Thomas Hope ne tarda pas à porter l'affaire en justice. Mais la loi du talion est parfois plus efficace que la justice des tribunaux et le frère de Mrs. Hope, le révérend John Beresford, se rendit le 20 juin 1810 chez Dubost et lacéra la toile en morceaux.

Les suites de cette affaire sont merveilleusement détaillées (fortune des procès, retour chaotique en France du peintre… et enfin mort tragique lors d'un duel) dans l'article de Richard E. Spear. Mais ce qui nous intéresse encore plus ici est le précieux témoignage que constitue notre panneau, *riccordo* précieux d'un tableau ambitieux et fourmillant de détails savoureux.

La scène se déroule dans la pièce de l'Aurore (Aurora Room), un des sommets du goût nouveau scénographié avec soin par Thomas Hope dans sa résidence de Duchess Street. Dans son recueil de design contemporain[3] publié en 1807 Thomas Hope illustre cette pièce, tabernacle de ses multiples créations et du groupe de John Flaxman[4], *Céphale enlevé par Aurore* (fig. 1 et 2). Sommet du goût *Greek Revival*, cette pièce est reconstituée au Victoria & Albert Museum de Londres. Dans *La Belle et la Bête*, les traits de Thomas Hope sont parfaitement identifiables ainsi que ceux de son épouse, un crâne posé dans l'angle inférieur droite sert de vanité pour rappeler que la mort est la finalité inexorable de toute existence et le poème en bas à gauche, partiellement lisible[5], renforce la lecture du sujet.

Une question se pose : à quel moment l'artiste a-t-il peint ce *riccordo* ? À Londres après que sa toile fut lacérée ? Ou à Paris après son retour en janvier 1813 comme il est plus aisé de le penser en raison des difficultés que l'artiste eut à récupérer l'ensemble de ses bagages de Londres ? A qui était-il destiné ? Est-il en tout point semblable à la toile détruite ? Voilà quelques questions qu'il reste à résoudre.

1. R. E. Spear, « Antoine Dubost's *Sword of Damoclès* and Thomas Hope : An Anglo-French Skirmish", in *The Burlington Magazine*, août 2006, vol.148, n°1241, p.520-527.
2. Le catalogue de l'exposition *Thomas Hope, Regency Designer*, Londres, Victoria & Albert Museum, 21 mars-22 juin 2008, puis New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 17 juillet-16 novembre 2008 est une somme importante sur la connaissance de cet important designer.
3. Th. Hope, *Household Furniture and Interior Décoration from Designs by Thomas Hope*, Londres, 1807, pl. VII.
4. *Céphale enlevé par Aurore*, marbre blanc, vers 1789-1792, Liverpool, National Museum Lady Lever Art Gallery, LL713.
5. « Welcome Beauty / Bannish fear / You are quenn And / Mistress here / Speak your wishes / …/ Weet Still. »





227

Ecole française vers 1810-1815

Portrait de femme à la robe blanche et à la pelisse de fourrure

Huile sur toile (Toile d'origine)
65 × 54 cm

Portrait of a lady wearing a white dress, oil on canvas, French School, ca. 1810-1815
25.59 × 21.26 in.

7 000 - 10 000 €

228

Lucile FOULLON, née VACHOT

Vers 1775 - 1865

Portrait de Louis Benoit Picard (1769 - 1828), comédien et dramaturge

Huile sur toile
Signée et datée 'Léon Vachot F / 1816.' en bas à droite
195 × 137 cm

Exposition:
Salon de 1817, Paris, n° 336: «Portrait en pied de M. Picard, membre de l'Institut»

Portrait of Louis Benoit Picard, oil on canvas, signed and dated, by L. Foullon-Vachot
76.8 × 53.9 in.

30 000 - 40 000 €

Dramaturge, comédien et directeur de théâtre, Louis-Benoît Picard (1769-1828) tourne le dos au métier d'avocat qu'exerçait son père pour se consacrer jeune à sa passion pour le théâtre. Il fit représenter en collaboration avec Joseph Fiévée « le Badinage dangereux » au théâtre de Monsieur puis une comédie intitulée « Médiocre et rampant, ou le moyen de parvenir » en 1797. En 1801, il devint chef de troupe, obtint le privilège du théâtre Louvois, et produisit des œuvres dans lesquelles il jouait lui-même sur la scène dont il était directeur, ce qui le fit comparer à Molière. Il entre à l'Académie française en 1807 et prend la direction de l'Odéon en 1816, salle dont il coordonne la reconstruction après l'incendie de 1818. Nous ignorons pourquoi l'artiste signa le tableau du prénom Léon, alors que le style de cette élève de Robert Lefèvre est parfaitement reconnaissable et que la toile correspond bien à celle décrite au Salon de 1817.



215

Une provenance continue pour les œuvres qui parviennent jusqu'à nous constitue un atout toujours plus précieux alors que conflits armés et folie humaine brouillent sans cesse les cartes des civilisations les plus raffinées.

Cet ensemble de petits trésors exécutés par Girodet fut précieusement conservé par les descendants de son grand ami Antoine-César Becquerel jusqu'aujourd'hui. Ils sont pour la première fois offerts à de nouveaux collectionneurs et sont le témoignage de l'intimité unissant les deux hommes.

Antoine-César Becquerel était le fils d'Anne Philippe Cornier, cousine germaine d'Anne-Louis Girodet. Il servit comme chef de bataillon du génie jusqu'en février 1815 et devint par la suite un scientifique réputé, instigateur des premières découvertes et avancées dans le domaine encore balbutiant de l'électricité qui le propulseront commandeur de la Légion d'Honneur et membre de l'Institut. Il reprit la maison de famille de Chatillon-Coligny dont Girodet réalisa probablement vers 1810 les deux vues que nous présentons ici. Cette maison avait été celle du chancelier des Coligny et Antoine-César Becquerel y installa un petit observatoire pour y étudier la météorologie dans le but d'améliorer l'agriculture. En raison de la profonde amitié unissant Girodet à Becquerel, ce dernier acquit au décès de l'artiste en 1824 une importante partie du fonds d'atelier auprès des héritiers Becquerel-Despreaux.

229

Anne-Louis GIRODET-TRIOSON

Montargis, 1767 - Paris, 1824

Le camp des Grecs forcé par les Troyens

Crayon noir et rehauts de blanc
Signé 'Girodet' sur un bouclier et daté '1783' sur un élément du pont-levis à gauche
27,50 × 30,50 cm

Provenance:
Probablement offert par l'artiste au docteur Trioson en 1782;
Collection Antoine-César Becquerel (1788-1878);
Par descendance à son fils Edmond Becquerel (1820-1891);
Par descendance à son fils Henri Becquerel, prix Nobel de physique (1852-1908);
Légué à sa seconde épouse, née Louise Désirée Lorieux (-1945) puis à la mort de celle-ci à sa nièce Marthe Deslandres, épouse Sorel;
Puis par descendance;
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

The camp of the Greeks forced by the Trojans, black chalk and white highlights, signed and dated, by A. L. Girodet-Trioson
10.83 × 12.01 in.

8 000 - 12 000 €



Une lettre de Girodet à sa mère[1] nous informe qu'un dessin illustrant notre sujet fut réalisé chez le docteur Trioson le mardi 21 mai 1782. La reprise du dernier chiffre de la date de notre feuille nous incite à reconnaître notre dessin comme celui offert à l'ami de la famille qui comptera tant après le décès prématuré des deux parents de l'artiste, le fameux docteur Trioson qui adoptera le jeune peintre. Nous sommes aux soubresauts de la carrière du jeune Girodet qui hésite encore entre la peinture et l'architecture. Cette feuille extrêmement puissante annonce le talent d'un artiste entre classicisme et romantisme qui entre en novembre ou décembre 1783 dans l'atelier de Jacques-Louis David. Notre dessin illustre l'attaque du camp fortifié des Grecs par les Troyens, chantée au début du Livre XII de l'Illiade d'Homère : les deux lapithes Polypoètes et Léontée défendent la porte, assistés des soldats qui projettent des pierres sur l'ennemi du haut de la fortification. Polypoètes s'apprête à tuer Damasos d'un coup de lance dans la tête.

1. Lettre de Girodet à sa mère, Paris, samedi 25 mai 1782, Montargis, Musée Girodet (fonds Deslandres, doc. 2, lettre n°69)



230

Anne-Louis GIRODET-TRIOSON

Montargis, 1767 - Paris, 1824

Une femme et ses filles effrayées par un satyre

Huile sur panneau, entoilé au verso
24 × 22 cm

Provenance:
Mentionné dans l'inventaire après-décès de l'artiste, 1825, sous le n° 371;
Collection Antoine-César Becquerel (1788-1878);
Par descendance à son fils Edmond Becquerel (1820-1891);
Par descendance à son fils Henri Becquerel, prix Nobel de physique (1852-1908);
Légué à sa seconde épouse, née Louise Désirée Lorieux (-1945) puis à la mort de celle-ci à sa nièce Marthe Deslandres, épouse Sorel;
Puis par descendance;
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

Exposition:
Girodet 1767-1824, Paris, musée du Louvre, 22 septembre 2005 - 2 janvier 2006, Chicago, the Art Institute, 11 février - 30 avril 2006, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 mai - 27 août 2006, Montréal, musée des Beaux-Arts, 12 octobre 2006 - 21 janvier 2007, p.230, cat. 134, repr. et p.232

Bibliographie:
Valérie Bajou et Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après-décès de Gros et de Girodet. Documents inédits*, n. l., 2002, n° 371
Jean-Marie Voignier, « La fortune de Girodet », in *Bulletin de la Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, n° 128-129, avril 2005, p.38, n° 371

A woman and her daughters frightened by a satyr, oil on panel, by A. L. Girodet-Trioson 9.45 × 8.66 in.

6 000 - 8 000 €

Ce séduisant panneau n'a pas révélé tous ses secrets puisque le sujet – à moins de constituer un pur caprice de l'artiste – ne nous est pas connu à ce jour. L'extrême douceur de la lumière d'une fin de journée méditerranéenne démontre l'influence de la peinture classique et arcadienne de paysage, avec un nouveau souffle qu'apporte une audacieuse palette dans notre tableau. En effet la conjugaison du rouge cramoisi, du violet et du jaune nous surprend autant qu'elle nous enchante, la transparence du manteau rouge sur fond d'infini marin mordoré est d'un rare effet poétique.



231

Anne-Louis GIRODET-TRIOSON

Montargis, 1767 - Paris, 1824

Héro et Léandre

Huile sur panneau
Annoté 'Becquerel' sur le cadre au verso
25,50 × 23 cm
(Restaurations)

Provenance:
Mentionné dans l'inventaire après-décès de l'artiste, 1825, sous le n° 168 (dans la salle à manger);
Collection Antoine-César Becquerel (1788-1878);
Par descendance à son fils Edmond Becquerel (1820-1891);
Par descendance à son fils
Henri Becquerel, prix Nobel de physique (1852-1908);
Légué à sa seconde épouse, née Louise Désirée Lorieux (-1945) puis à la mort de celle-ci à sa nièce Marthe Deslandres, épouse Sorel;
Puis par descendance;
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

Bibliographie:
Pierre-Alexandre Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire*, Paris, 1829, t. I, p.lxxv
Valérie Bajou et Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après-décès de Gros et de Girodet. Documents inédits*, n. l., 2002, p.226, n°168

Gravure :
Lithographié par Jean-Joseph Dassy

Hero and Leander, oil on panel, by A. L. Girodet-Trioson 10.04 × 9.06 in.

8 000 - 12 000 €

Cette scène tirée du poème de Musée avait pour pendant une autre petite huile sur panneau illustrant l'épisode précédent : *L'arrivée de Léandre*[1]. Dans notre panneau d'un érotisme fou l'artiste représente le mouvement délicat et décidé de Léandre qui avec deux doigts détache la ceinture de Héro. Girodet joue de son pinceau en faisant s'affronter les couleurs pour suggérer une atmosphère envoûtante : vents, nuées et fumées nous emportent. Pourquoi les trois visages ont-ils fait l'objet de repeints postérieurs et que se cache-t-il sous ces repeints aux craquelures de séchages prématurés ? Une nouvelle issue au poème de Musée apparaîtra-t-elle sous le pinceau d'un restaurateur ?

1. Localisation actuelle inconnue mais figurant probablement dans la vente du baron L. de C., Paris, 22-24 novembre 1852, n°112.



I/II



II/II

232

Anne-Louis GIRODET-TRIOSON

Montargis, 1767 - Paris, 1824

Le potager et le jardin de la maison Becquerel à Châtillon-Coligny

Deux dessins au crayon noir et estompe
Annotés 'légué à mon fils Edmond / 1er mai 1876 / Becquerel' à la plume sur les montages au verso, l'un numéroté 'n° 69' sur le cadre au verso
12,50 × 19,40 cm
(Insolés, bord inférieur irrégulier pour l'un)

Provenance:
Collection Antoine-César Becquerel (1788-1878);
Par descendance à son fils Edmond Becquerel (1820-1891);
Par descendance à son fils Henri Becquerel, prix Nobel de physique (1852-1908);
Légué à sa seconde épouse, née Louise Désirée Lorieux (-1945) puis à la mort de celle-ci à sa nièce Marthe Deslandres, épouse Sorel;
Puis par descendance;
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

Exposition:
Girodet aux champs, Visages et paysages autour de Montargis, Montargis, musée Girodet, 18 septembre 2008 - 4 janvier 2009, p.38, n° 32 et 33 (catalogue par Sidonie Lemeux-Fraitot)

Views of the garden of Becquerel house, black chalk, stump, a pair, by A. L. Gidoret-Trioson
4.92 × 7.64 in.

4 000 - 6 000 €

○ 233

Ecole française du début du XIXe siècle

Liber amicorum des Incendiés de Salins

Album rassemblant 36 dessins

Dans une reliure en cuir rouge titrée 'aux Incendiés de Salins', travail de la maison Vallée et Bourniche
Dimensions de l'album : 25,8 × 33 cm

Provenance:
Album rassemblé pour la vente de charité organisée en faveur des habitants de la ville de Salins, détruite par les flammes le 27 juillet 1825, tenue par Me Petit à Paris, chez le peintre François-Edouard Picot, le 20 septembre 1825 (vendu 3.000 fr.);
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, 19 juin 1968, n° 25;
Collection de Madame de Miollis dans la seconde partie du XXe siècle

Bibliographie:
A.V.A. [Antoine-Vincent Arnault], « Incendiés de Salins », in *La Pandore: Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, n°854, 17 septembre 1825, p.4 et n° 855, 18 septembre 1825, p.4
La Nouveauté, 1e année, n° 11, 11 septembre 1825, p.2
Journal des Dames et des Modes, 29e année, n° 52, 20 septembre 1825, p.410
Le Constitutionnel, Paris, 21 septembre 1825, p.4
Journal général d'annonce de musique, gravures, lithographies, livres nouveaux, etc., Paris, 1e année, n° 38, 23 septembre 1825, p.288
In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres, cat. exp. Louisville, et Fort Worth (cat. par P. Condon, M.B. Cohn et A. Mongan), 1983-1984, p.80, p.241, n° CO21 (le dessin d'Ingres)
Jacques Foucart in *Musée du Louvre : nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1980-1982)*, Paris, 1983, le dessin d'Ingres mentionné p.66
« Répertoire sommaire des compositions achevées (tableaux et dessins) à sujet *Troubadour* », in *Papiers d'Ingres* (Collections graphiques du musée Ingres), n° 7, n.d. [1993?], p.4
Romance & Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-Century French Painting, cat. exp. Londres et New York, 1996-1997, p.261, mentionné sous le n° 37 (le dessin d'Ingres)
Daniel Ternois, «Du bon usage des correspondances d'artistes: les lettres d'Ingres à Marcotte et à Gilibert», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995, p.229, p.237, note 128, le dessin d'Ingres repr. p.230, fig.12

Liber amicorum of the burned-down of Salins, gathering 36 drawings, French School, early 19th C. 10.2 × 13 in.

100 000 - 150 000 €

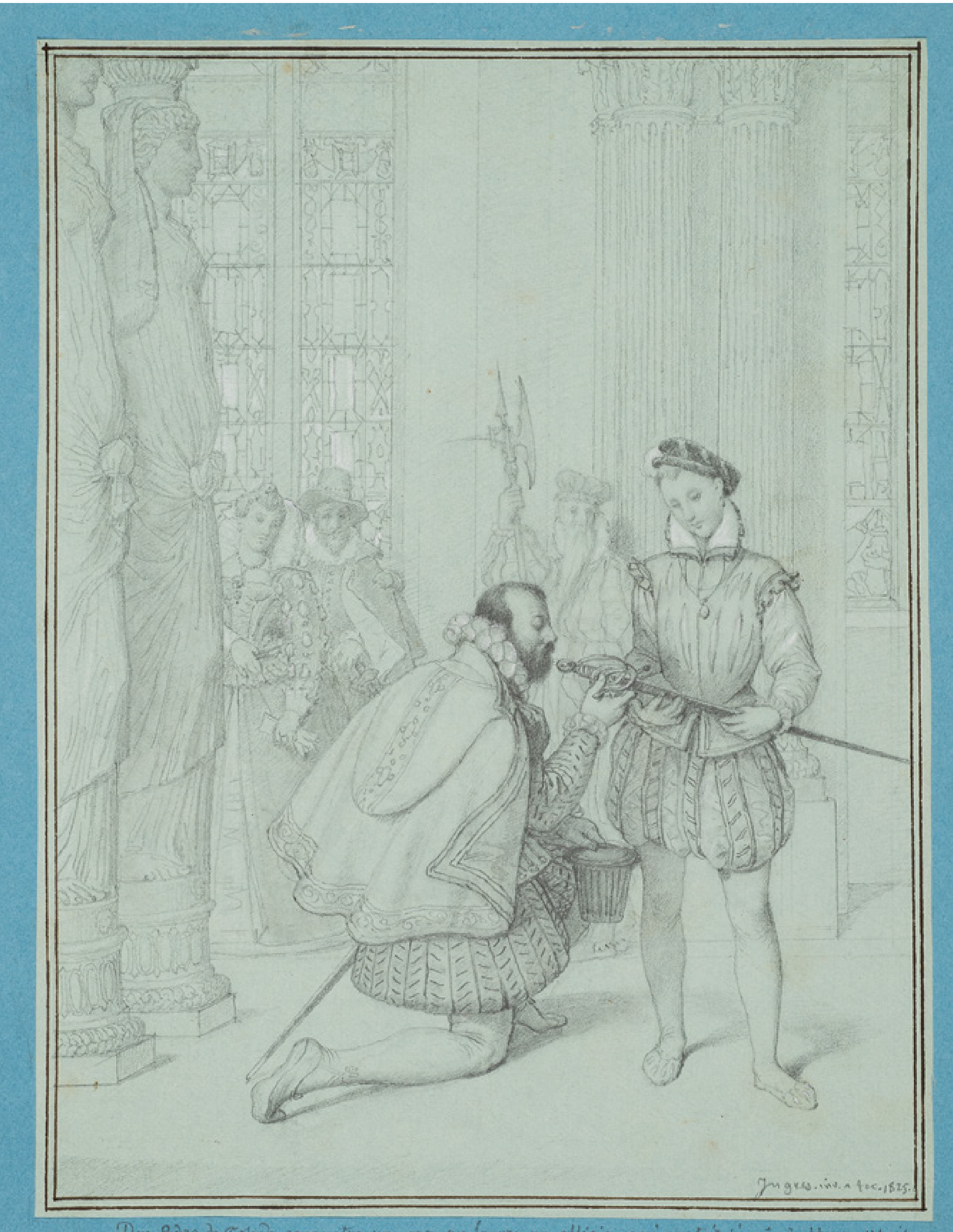


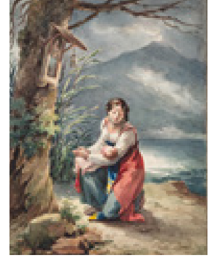
Reliure de l'album

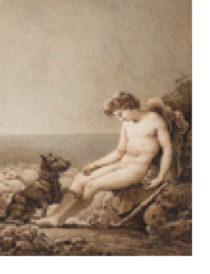
« Un grand désastre est tombé sur cette population [de Salins]. En quelques heures la ville qu'elle habitait a disparu. Le toit du riche, le chaume du pauvre ont été dévorés par l'incendie qui nivelle tout : et sur le sol où fut Salins, on ne voit plus que des cendres[1]. »

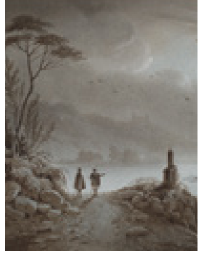
Écrites en septembre 1825, ces lignes résonnent particulièrement après la douloureuse actualité de cet été 2022. N'en déplaise aux esprits chagrins, notre époque n'a pas le monopole des drames et celui subi par la ville de Salins dans le Jura, ravagée par les flammes le 27 juillet 1825, suscita un grand émoi dans tout le pays, relayé par la presse. La solidarité qui se déploya pour venir en aide aux familles sinistrées qui avaient tout perdu fut à la mesure de cette émotion nationale et c'est ainsi qu'un groupe de jeunes artistes apporta sa contribution en offrant des dessins réunis en un album relié destiné à être vendu aux enchères au profit des incendiés de Salins. Celui-ci est parvenu jusqu'à nous dans un état de conservation exceptionnel. Citons notamment, parmi les contributeurs de cet album, Jean-Auguste Dominique Ingres qui apporta un dessin sur papier bleu daté de 1825 de sa célèbre composition, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, dont il peignit et dessina plusieurs versions entre 1814 et 1832. Précieux témoignage de solidarité citoyenne autant qu'artistique, cet album fut exposé chez le marchand de dessins Schroth rue de la Paix puis vendu le 20 septembre 1825 pour la somme de 3.000 francs. Laissons à nouveau la plume au journaliste de 1825 : « intéresser les amis des arts à faire le bien est une idée heureuse[2] ».

1. A.-V. Arnault, *op. cit.*, 17 septembre 1825, p. 4.
2. *Ibid.*


Don Pedro de Tolède rencontre un jour au louvre un officier qui portoit l'epée de Henry IV. il
s'avance, met un genou en terre, et la baise en disant, = rendons cet honneur à la plus glorieuse
Epée de la chrétienté. =











Descriptifs des dessins du lot 233:

1. Léon COGNIET (Paris, 1794 - 1880)
Allégorie de la France et des Arts secourant la ville de Salins
Lavis brun sur trait de crayon; Signé 'L. Cogniet' en bas à gauche
25,50 × 20,20 cm.

2. François GRENIER de SAINT-MARTIN (Paris, 1793 - 1867)
Familles de pêcheurs sur la plage
Aquarelle
Signée et datée 'f. Grenier. 1825'
en bas à droite
14,60 × 18,30 cm.

3. Hippolyte LECOMTE (Puiseaux, 1781 - Paris, 1857)
Cavalier et paysanne dans un paysage
Plume et encre brune, lavis brun
Signé et daté 'Hte Lecomte / 1825' en bas au centre
13,50 × 19 cm

4. Hortense HAUDEBOURT-LESCOT (Paris, 1784 - 1845)
Femme confiant son enfant à la Vierge pendant l'éruption d'un volcan
Aquarelle
Signée 'Haudt. Lescot' en bas à droite
20,20 × 16 cm.

5. Charles-Abraham CHASSELAT (Paris, 1782 - 1843)
Pleureuse au tombeau de lord Byron
Plume et encre brune, lavis brun sur trait de crayon
Signé et daté 'ch. chasselat 1825.' en bas à droite
16,30 × 11,90 cm.

6. Michel-Martin DRÖLLING (Paris, 1786 - 1851)
Courtisane servant du vin à Anacréon
Lavis brun sur trait de crayon
Signé et daté 'Drolling 1825.' en bas à gauche
15 × 21,50 cm.

7. Louise-Adéone DRÖLLING-PAGNIÈRE (Paris, 1797 - 1834)
La petite marchande de balais
Aquarelle sur trait de crayon
Signée 'Vve Pagre Drölling' en bas à gauche
15,50 × 12,50 cm

8. Jean-Charles-Joseph RÉMOND (Paris, 1795 - 1875)
Fortifications dans un paysage d'Italie
Lavis brun sur trait de crayon
Signé des initiales et daté 'CR. 1825' en partie inférieure
13,50 × 19 cm

9. Robert-Léopold LEPRINCE (Paris, 1800 - Chartres, 1847)
Paysage montagneux au pont
Lavis brun
Signé et daté 'Leopold.Leprince / 1825' en bas à gauche
13,20 × 18,70 cm

10. François-Édouard PICOT (Paris, 1786 - 1868)
Joas sauvé du massacre des petits-fils d'Athalie
Plume et encre noire, lavis brun et rehauts de blanc sur trait de crayon
Signé 'Picot' en bas à droite
18,80 × 14 cm

11. Louis-Étienne WATELET (Paris, 1780 - 1866)
Paysage au soleil couchant
Aquarelle
Signé et date 'Watelet 1825' en bas à droite
14,20 × 18,70 cm.

12. Auguste-Jacques RÉGNIER (French: 1787-1860)
Promeneur sur un chemin de pierre près d'une maison
Plume et encre brune, lavis brun sur trait de crayon
Signé 'Regnier.' en bas à gauche
17,40 × 12,30 cm.

13. Jean-Baptiste MAUZAISSE (Corbeil, 1784 - Paris, 1844)
Épisode des massacres de Scio
Crayon noir, estompe et rehauts de blanc sur papier bleu
Signé 'Mauzaisse' en bas à droite
15 × 18,10 cm

14. François DUBOIS (Paris, 1790 - 1871)
Femmes napolitaines et leurs enfants en prière pendant l'éruption d'un volcan
Lavis brun et rehauts de blanc
Signé et date 'F Dubois. / 1825' en bas à droite
19 × 15 cm

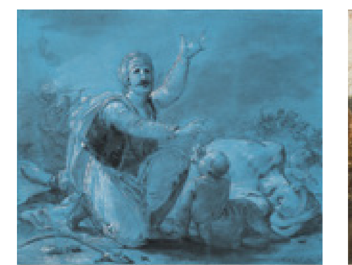
15. Ary SCHEFFER (Dordrecht, 1795 - Argenteuil, 1858)
Un fermier, sa femme et sa fille voyant brûler leur métairie
Aquarelle
Signée 'A: Scheffer' en bas à gauche
17,50 × 13,90 cm.

16. GENRET (France, expose au Salon dans les années 1820-1830)
L'intérieur d'une cave en bas d'un escalier
Plume et encre brune, lavis brun sur trait de crayon
Signé et daté 'genret / 1825' en bas à gauche
12,70 × 18,50 cm

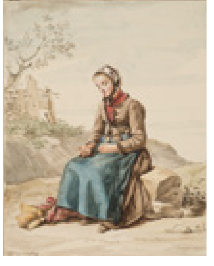
17. Auguste-Jean-Baptiste VINCHON
(Paris, 1789 - Bad Ems, 1855)
Mendiant donnant à manger aux victimes d'un incendie
Lavis brun et rehauts de gouache blanche sur trait de sanguine
Signé et daté 'A. Vinchon . sept. / 1825' en bas à gauche
14,50 × 18,20 cm.

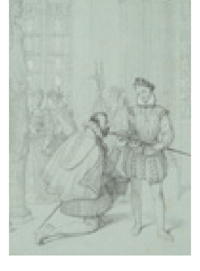
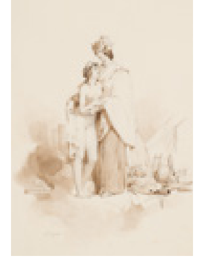
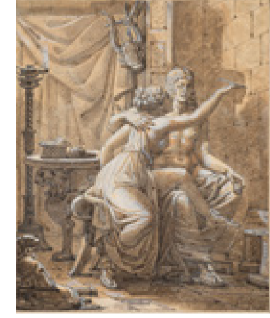
18. François-Joseph HEIM (Belfort, 1787 - Paris, 1865)
Jeune pâtre assoupi près de la mer
Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur trait de crayon
Signé 'heim' à droite
13 × 9,50 cm.









19. Horace VERNET (Paris, 1789 - 1863)
Chevrier italien
Plume et encre brune, lavis beun
Signé 'H. Vernet' en bas vers la droite
16,20 × 14,20 cm.

20. Pierre-Luc-Charles CICÉRI
(Saint-Cloud, 1782 - Saint-Chéron, 1868)
Vue de la campagne aux environs de Paris
Aquarelle
Signée et datée 'Ciceri / 1825' en bas à droite
21,30 × 15,70 cm.

21. Jean-Baptiste LESUEUR
(Paris, vers 1749 - Plailly, 1826)
Ruines d'une villa romaine
Lavis brun sur trait de crayon
Signé 'J.B. LESUEUR.' en bas à droite et annoté 'AGRIPPA' à gauche
16,50 × 12,10 cm.

22. Alexandre-Charles GUILLEMOT (Paris, 1786 - 1831)
Le mythe de Dibutade ou L'invention du dessin
Lavis brun et rehauts de gouache blanche sur trait de crayon
Signé et daté 'Guillemot / 1825' en bas à droite
18,90 × 15,40 cm.

23. Jean ALAUX (Bordeaux, 1786 - Paris, 1864)
Napolitaine assise sur un rocher près de la mer
Lavis brun sur trait de crayon
Signé et daté 'alaux 1825' en bas à gauche
17,80 × 14,50 cm.

24. Louis-Jean-Marie ATOCHE (Saint-Cyr, 1785 - (?), 1832)
Paysage au torrent
Aquarelle
Signée et datée 'atoche 1825.' en bas à droite
14,20 × 20 cm.

25. Paul-Emile DESTOUCHES (Paris, 1794 - 1874)
Cour de ferme en Italie
Lavis brun
Signé et daté 'Destouches 1825' en bas à droite
12 × 16 cm

26. Joseph COINY (Paris, 1795 - 1829)
Paysannes italiennes au puits
Aquarelle sur trait de crayon
Signée et datée ' J Coiny 1825' en bas à droite
13,80 × 10,50 cm

27. Amable-Paul COUTAN (Paris, 1792-1897)
Famille de paysans italiens après l'incendie de leur maison
Lavis brun sur trait de crayon
Signé et daté 'coutan. / 1825.' en bas à gauche
14,90 × 18,70 cm

28. Antoine-Jean-Baptiste THOMAS
(Paris, 1791 - Saint-Maurice, 1834)
Pèlerins sur les chemins de saint Jacques
Aquarelle
Signée et datée 'Thomas / 1825' à droite
18,50 × 15 cm

29. François-Alexandre PERNOT (Wassy, 1793 - 1865)
Un lac en Ecosse au clair de lune
Lavis brun et rehauts de blanc sur papier bleu
Signé et daté 'F.A. Pernot 1825.' en bas à droite
19,30 × 14,70 cm

30. Auguste-Xavier LEPRINCE (Paris, 1799 - Nice, 1826)
Pèlerins demandant l'aumône
Plume et encre brune, lavis brun
Signé et daté ' a × / Leprince. 1825.' en bas à gauche
17,70 × 13,50 cm.

31. Jean-Auguste-Dominique INGRES
(Montauban, 1780 - Paris, 1867)
Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV
Mine de plomb et rehauts de blanc sur papier bleu, traits d'encadrement à la plume et encre brune
Signé et daté 'Ingres. inv. & fec. 1825' en bas à droite
Légendé 'Don Pedro de Tolede rencontre un jour au louvre un officier qui portoit l'épée de Henry IV. il / s'avance, mêt un genou en terre, et la baise en disant, " rendons cet honneur à la plus glorieuse / Epée de la chretienté. "' dans la marge en partie inférieure
18,50 × 14 cm.

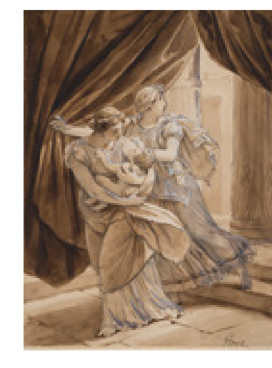
32. Charles-Marie BOUTON (Paris, 1781 - 1853)
Homme assis sous des arcades
Lavis brun sur trait de crayon
Signé 'Bouton' en haut à gauche
10,50 × 14,80 cm.

33. Claude THIÉNON (Paris, 1772-1846)
Villa italienne près d'un lac
Aquarelle sur trait de crayon
Signée 'Thienon' en bas à gauche
16,50 × 20 cm.

34. Charles-Caïus RENOUX (Paris, 1795 - 1846)
Femme en prière dans une chapelle
Aquarelle
Signée 'Renoux.' en bas à gauche
18,80 × 14,80 cm.

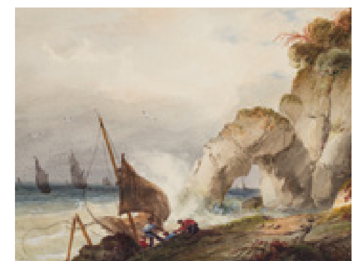
35. Jean-Bruno GASSIES (Bordeaux, 1786 - Paris, 1832)
Rescapés sur une côte par gros temps
Aquarelle gouachée
Signée 'Gassies' en bas à droite
13,80 × 19 cm.

36. François-Barthélemy-Auguste DESMOULINS
(Paris, 1788 - 1856)
Raphaël portraiturant un cardinal
Lavis brun
Signé 'Agte Desmoulins' en bas à gauche
17,20 × 23,30 cm.








234

Bartolomeo PINELLI

Rome, 1781 - 1835

Famille de brigands en fuite

Groupe en terre cuite
Signé, localisé et daté
'Pinelli F Roma 1834' à l'avant
Hauteur : 46 cm
(Accidents, manques et restaurations)

Bibliographie:
Bartolomeo Pinelli, *Gruppi pittoreschi modellati in terra-cotta*, Rome, 1834

Bilbiographie en rapport:
Renato Pacini, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Milan, 1935

Family of brigands fleeing, terracotta, signed and dated, by B. Pinelli
H. 18.11 in.

5 000 - 7 000 €

Fils d'un céramiste installé à Rome, Bartolomeo Pinelli étudie à l'Académie de Saint Luc. S'il est surtout connu pour avoir produit de nombreux dessins, gravures et illustrations, Pinelli s'adonne aussi à la sculpture. Personnage extravagant et haut en couleurs, il est considéré comme le peintre du peuple et du Trastevere. À travers cette fuite de brigands qu'il a pu croiser et saisir sur le vif dans la campagne romaine, il nous propose une scène de la Rome qu'il aime, romantique et violente. On connait de ce groupe un dessin publié par l'artiste en 1834 dans un recueil d'eaux-fortes, *Gruppi pittoreschi modellati in terra-cotta* (fig. 1).





235

Johann Jakob FREY

Bâle, 1813 - Frascati, 1865

Vue de la campagne romaine, le Vatican à l'horizon

Huile sur toile
Signée, localisée et datée
'J. J Frey / Rome 1859' en bas à gauche
111 × 146 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Provenance:
Probablement collection de la famille Vischer, Bâle, au XIX[e] siècle ;
Puis par descendance;
Collection particulière de l'Est de la France

A view of the Roman countryside with the Vatican in the background, oil on canvas, signed and dated, by J. J. Frey
43.70 × 57.48 in.

20 000 - 30 000 €



236

Paul DELAROCHE

Paris, 1797 - 1856

La Vierge au pied de la croix

Huile sur panneau, une planche
44,50 × 31 cm

Mary at the foot of the cross, oil on panel, by P. Delaroche
17.52 × 12.20 in.

6 000 - 8 000 €

Cette *Vierge au pied de la croix* s'inscrit dans la lignée des tableaux religieux réalisés par Paul Delaroche à la fin de sa carrière et qui recueillirent l'admiration de la critique. Les commentateurs virent dans ces œuvres en effet le reflet d'un basculement de l'artiste, d'une maturité atteinte, d'une recherche de susciter l'émotion du public plus seulement guidée par les effets dramatiques mais par le cœur et le sentiment[1]. Une suite de quatre tableaux laissés inachevés à la mort de Delaroche en 1856 en est le meilleur exemple, le peintre y a traité la Passion du Christ mais sans que Jésus ne soit représenté, se concentrant sur la Vierge, les saintes femmes et les apôtres : *La Vierge chez les saintes femmes*, *Le retour du Golgotha*, *L'évanouissement de la Vierge* et *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*[2].

Quelques années plus tôt, en 1853, Delaroche avait inauguré cette vision de la Passion à partir de la douleur de Marie par cette *Mater dolorosa*, agenouillée au pied de la croix de son Fils dont on ne distingue que les pieds cloués sur le bois. Les ténèbres se sont faites, comme l'indique l'Evangile (Mt 27, 45), et la lumière est apportée à la composition par le visage de la Vierge entouré d'un voile blanc et or. Exécuté sur un panneau de petites dimensions, notre tableau est, selon Stephen Bann, une étude ou une première pensée pour la grande version sur toile conservée au musée de Liège[3]. Nous remarquons quelques différences avec la composition définitive, les plus notables étant le sang du Christ descendant le long de la croix, qui disparaît du tableau de Liège, et l'expression moins retenue ici de la Vierge Marie, la bouche entr'ouverte et les yeux levés vers son Fils.

Nous remercions Monsieur Stephen Bann de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie et pour son aide à la rédation de cette notice.

1. J. Barbey d'Aurevilly, Ch. Blanc, L. Ulbach, cités par I. Julia, «Les derniers tableaux de Paul Delaroche : sources et textes critiques», in cat. exp. *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire*, Nantes-Montpellier, 1999-2000, p.231-245.
2. *Ibid.*, p.329-330, n° 101 à 103.
3. 176 × 130 cm, *Ibid.*, p.324, n° 93.



237

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Vue présumée du jardin de Champrosay

Aquarelle sur trait de crayon
Datée '31 août / 48' à droite
Cachet de l'atelier (L.838a) en bas à droite

Presumed view of the garden of Champrosay, watercolour, dated, stamped, by E. Delacroix

6 000 - 8 000 €

Delacroix se retira à Champrosay, en Essone, au moment de la Révolution de 1848 et des troubles qui s'en suivirent. Il y écrit une lettre à M. de Mornay le 8 août 1848 puis une autre le 4 septembre 1848 à Gustave Lassalle-Bordes, précisant « je vis à la campagne presque continuellement ». Notre dessin, daté du 31 août 1848, a donc dû être croqué à Champrosay. On imagine assez bien Delacroix déambulant avec son carnet dans les environs, ou dessinant directement depuis sa fenêtre son coin de jardin. Nous retrouvons ici le jeu de Delacroix avec la réserve du papier, si caractéristique de ses aquarelles, qui éblouit la feuille et donne la profondeur à son paysage.



238

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Paysage au moulin

Aquarelle sur trait de crayon
Cachet de l'atelier (L.838a) en bas à droite
13,20 × 20,80 cm

Windmill in a landscape, watercolour, stamped, by E. Delacroix
5.20 × 8.19 in.

5 000 - 7 000 €

239

Théodore CHASSERIAU

Saint-Domingue, 1819 - Paris, 1856

Etude pour Desdémone (La Romance du Saule)

Huile sur toile (Toile d'origine)
Toile de la maison Deforge
76 × 58 cm

Study for Desdemona (The Song of the Willow), oil on canvas, by Th. Chassériau
29,92 × 22,83 in.

30 000 - 40 000 €

Le théâtre de Shakespeare constitua une source d'inspiration inépuisable pour les amateurs et les artistes de la génération romantique parmi lesquels notamment Eugène Delacroix et Théodore Chassériau. Ce dernier se vit commander en 1844 une suite de 15 eaux-fortes illustrant *Othello* par Eugène Piot, directeur de la revue *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, probablement grâce à l'entremise de Théophile Gautier[1].

L'attention de Chassériau semble avoir été retenue par le personnage tragique de Desdémone, épouse d'Othello, qui apparaît sur la plupart des planches, déroulant sa longue chevelure brune.

L'esquisse que nous présentons, brossée avec rapidité et virtuosité, est à rapprocher de la scène imaginée par Chassériau pour l'acte IV, scène 3 de la pièce. Desdémone, pressentant l'issue fatale que va lui réserver la jalousie de son mari, chante dans sa chambre une complainte mélancolique, la « Romance du Saule » auprès de sa suivante Emilia, complice du crime à venir. Chassériau a représenté Desdémone assise dans sa chambre, vêtue d'une longue robe blanche et tenant une lyre pour accompagner son chant. A côté d'elle se trouve une table accueillant une lampe à huile dont s'élève une flamme. Notre tableau présente quelques variantes avec la composition de l'eau-forte ainsi qu'avec celle du tableau de même sujet conservé au Metropolitan Museum à New York, daté de 1849 comme d'autres huiles sur panneaux reprenant également les scènes de ses estampes[2]. De nombreuses esquisses et dessins préparatoires témoignent des recherches de Chassériau autour de la figure de Desdémone, à laquelle il reviendra encore en 1852 à l'occasion du Salon. Nous ignorons à quelle étape est intervenue cette vive étude peinte presque en grisaille sur toile mais peut-être a-t-elle précédé la version sur panneau de *La Romance du Saule* de 1849, comme une autre étude de format et de technique similaires réinterprétant la scène de la prière de Desdémone (acte V, scène 2), conservée au musée des Beaux-Arts de Strasbourg[3].

1. L. A. Prat in cat. exp. *Chasseriau. Un autre romantisme*, Paris, Strasbourg, New York, 2002-2003, p.201.
2. Cat. exp. *Chasseriau. Un autre romantisme*, Paris, Strasbourg, New York, 2002-2003, p.326-329.
3. 63 × 54 cm, *Ibid.*, p.329, n° 197.



239



❍ 240

François BONVIN

Vaugirard, 1817 -
Saint-Germain-en-Laye, 1887

Composition au panier de reines-claudes, aux biscuits et au verre de vin

Huile sur toile
Signée, localisée et datée 'F. Bonvin. London. 1871.' en bas à droite
40,50 × 51 cm

Provenance:
Vente anonyme ; Paris, Sotheby's,
19 juin 2007, n° 186

Basket of greengages, biscuits and glass of wine on a table, oil on canvas, signed and dated, by Fr. Bonvin
15.94 × 20.08 in.

8 000 - 12 000 €

❍ 241

François BONVIN

Vaugirard, 1817 -
Saint-Germain-en-Laye, 1887

Harengs sur un gril

Huile sur panneau de noyer
Signé et daté 'Fs. Bonvin 1866' en bas à droite
31,50 × 47 cm

Provenance:
Collection Arthur Kay, Esq., Glasgow, en 1901;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 29 octobre 1970;
Collection Charles Sadler, Londres;
Vente anonyme; Paris, Sotheby's, 19 juin 2007, n° 193

Expositions:
Salon de 1868, Paris, n° 282 : «Harengs sur le gril»
Glasgow International Exhibition, Glasgow, 1901, n° 1393, une étiquette au verso

Bibliographie:
Paul Lefort, «Philippe Rousseau et François Bonvin», in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1888, p.143
Etienne Moreau-Nélaton, *Bonvin raconté par lui-même*, Paris, 1927, p.70
Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris, Milan, 1979, p.220, n° 133, repr.

Fish on a grill, oil on panel, signed and dated, by F. Bonvin
12.40 × 18.50 in.

3 000 - 4 000 €





242

Paul FLANDRIN

Lyon, 1811 - Paris, 1902

Falaise en bord de mer en Normandie

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé 'Paul Flandrin' en bas à gauche
27 × 38,50 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Millon ,24 juin 2005, n° 142;
Chez W. M. Brady & Co, New York, 2005;
Galerie Concorde Fine Arts, Paris

Expositions:
Pictures & Oil Sketches 1750-1920, New York, W. M. Brady & Co, 2005, n° 17
Hippolyte, Paul, Auguste, Les Flandrin artistes et frères, Lyon, musée des Beaux-Arts, 27 mars - 27 juin 2021, p.181 et p.198, n°207 et «Notices techniques détaillées des œuvres» (en ligne sur mba-lyon.fr), p.109, n° 207

Bibliographie:
Elena Marchetti, *Paul Flandrin (1811-1902), un nuovo sguardo sul paesaggio dell'Ottocento*, thèse de doctorat, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2013, vol. 2, p.524-525, cat. 106, repr.

Cliffs by the sea in Normandy, oil on paper laid down on canvas, signed, by P. Flandrin
10.63 × 15.16 in.

15 000 - 20 000 €

Paul Flandrin compte avec Paul Desgoffe parmi les rares élèves d'Ingres à se spécialiser dans le paysage. Durant son séjour à Rome de 1834 à 1838, où il suit son frère Hippolyte, il adopte les règles du paysage historique classique dictées par Nicolas Poussin et Pierre-Henri de Valenciennes. A son retour en France, il peint des vues et souvenirs d'Italie dans cette tradition, mais la fréquentation de ses amis Corot et Ravier, puis après 1847 celle d'Harpignies et de Daubigny, lui permet d'assouplir sa technique. Du milieu des années 1850 au milieu des années 1880, Paul Flandrin passe une partie de ses étés dans le Nord de la France et plus particulièrement en Normandie. Ses visites dans ce berceau de l'art moderne se font de plus en plus régulières avec les années et ses œuvres dépeignant la région et ses côtes se font de plus en plus nombreuses. Notre tableau propose la combinaison de cette nouvelle passion pour la Normandie et sa série dîtes des « solitudes » présentant une figure seule dans un paysage. Mais contrairement à ces paysages classiques, notre papier présente une nature libre et impétueuse avec ces vagues nerveuses et ce ciel instable, et constitue un témoignage précieux de l'évolution de l'artiste, de l'adaptation de son travail aux exigences de la nouvelle modernité en marche.

❍ 243

Alfred De DREUX

Paris, 1810 - 1860

Course d'obstacles à quatre jockeys

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'alfred D Dreux' en bas à droite
Toile de la maison J. Berville à Paris
43,50 × 65,50 cm

Provenance:
Probablement vente anonyme; Londres, Sotheby's, 28 mars 1990, n° 373

Four-rider obstacle course, oil on canvas, signed, by A. De Dreux 17.13 × 25.79 in.

40 000 - 60 000 €

Alfred De Dreux s'est rapidement imposé comme le spécialiste de la peinture de chevaux. Ses premiers succès relèvent de la mode du portrait équestre, dont notre artiste lui-même se proclamait le grand spécialiste de son temps. « Ma spécialité est de peindre les gens à cheval » s'écriait-il dès 1842. Ses portraits étaient alors particulièrement prisés par l'ensemble des personnalités mondaines de la bonne société parisienne. Il est alors de bon ton de se faire représenter à cheval. Il l'est encore plus lorsque le peintre s'appelle Alfred De Dreux.

En parallèle de ses succès comme portraitiste, De Dreux s'amuse dans la représentation en tout genre du cheval. Durant la seconde partie de sa carrière, l'artiste décrit avec élan les mille variations de la vie de l'animal, marquant sa palette d'une esthétique particulière rendant ses toiles et sa manière rapidement identifiables. Cette passion l'amènera naturellement à s'intéresser aux courses hippiques, royaume des étalons, largement privilégiées par l'artiste. Dans tous ces tableaux, le cheval est le sujet, le jockey n'étant qu'un élément du décor. Ces derniers semblent statiques, sans émotions, neutres, alors que les bêtes, emplies de sentiments, frémissent, vibrent, volent presque comme le laissent suggérer les ombres et le mouvement des chevaux, en parfaite lévitation. Le mouvement du cheval suscita la polémique à la fin du XIX[e] siècle car plusieurs théories s'opposaient sur la capacité du cheval à décoller tous ses membres du sol lorsqu'il était au galop. A l'aide de douze appareils photographiques disposés le long d'une piste équestre, l'américain Eadweard Muybridge arriva à la conclusion que si les chevaux se retrouvaient bien quelques fractions de seconde en l'air à pleine vitesse, cette situation existe uniquement lorsque les membres de l'animal sont fermés, rendant la représentation de De Dreux absolument fantaisiste. Mais l'artiste n'est pas le scientifique, et la peinture n'est pas la photographie. Et si l'on peut légitimement penser qu'Alfred De Dreux n'eut pas besoin de la photographie pour connaitre la réalité des mouvements du cheval, il devait penser à raison que ce n'est pas à l'art de se soumettre à la science, mais plutôt à la science de se soumettre à l'art.



244

Alfred STEVENS

Bruxelles, 1823 - Paris, 1906

Femme peintre en bord de mer

Aquarelle gouachée
Signée 'ASteven f.' en bas à gauche
19 × 25 cm

Provenance:
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Drouot Estimation, 4 juillet 2007;
Vente anonyme; Bruxelles, Louiza Auktion, 18 juin 2011, n° 92;
Acquis lors de cette vente par l'actuelle propriétaire

A woman painting on a seashore, watercolour and gouache, signed, by A. Stevens
7.48 × 9.84 in.

6 000 - 8 000 €

245

Henri Alexandre Georges REGNAULT

Paris, 1843 - Rueil-Malmaison, 1871

Portrait d'Africain

Huile sur toile (Toile d'origine)
61 × 50 cm
(Déchirure restaurée)

Provenance:
Collection René Parant, ami du peintre Thomas Couture;
Puis par descendance;
Vente anonyme; Monaco, Sotheby's, Sporting d'Hiver, 20-21 juin 1987, n° 443;
Collection particulière, Ile de France

Portrait of an African, oil on canvas, by H. A. G. Regnault
24.02 × 19.69 in.

6 000 - 8 000 €





245

246

Constantin HANSEN

Rome, 1804 - Copenhague, 1880

Réunion nocturne à Copenhague

Huile sur toile (Toile d'origine)
41,50 × 34 cm

Nocturnal gathering in Copenhagen, oil on canvas, by C. Hansen 16.34 × 13.39 in.

30 000 - 40 000 €

Trois hommes dans la pénombre, profitant simplement de la douceur d'une nuit d'été à Copenhague, localité attestée par la représentation en fond de la Rundetaarn. Les lumières chaudes de la lampe à huile posée sur le bureau s'opposent aux éclats plus froids d'une lune habilement suggérée. Deux protagonistes, assis, affèrés à des occupations triviales comme l'alcool et le tabac, s'opposent à la posture plus introspective du troisième dont l'esprit semble naviguer à des lieues des échanges de ses camarades. Plus qu'un clair-obscur esthétique brillamment rendu dans des effets de lumière particulièrement virtuoses, l'artiste semble nous proposer par ce traitement des éclairages un jeu d'oppositions multiples, physiques, psychologiques.

Constantin Hansen constitue une figure de proue de l'importante révolution plastique qui grandit au Danemark au XIX[e] siècle. Cet Age d'or danois voit émerger de nombreux artistes soumis aux préceptes de l'Académie royale des Beaux-Arts de Copenhague, dont les inspirations classiques, italiennes surtout, mais finalement très variées comme en attestent les nombreuses références présentes dans notre intérieur, ne surpasseront jamais l'identité forte et par leur intermédiaire, celle de cette peinture si singulière.

Notre tableau reprend les canons de cette esthétique, par le thème déjà, celui de la réunion d'artistes mais aussi par ce traitement plastique caractéristique. Cette toile vient nous rappeler, après les nombreux événements et expositions consacrés dernièrement à ce mouvement, que l'Age d'or danois est un épisode brillant de l'histoire de l'art.





❍ 247

François BONVIN

Vaugirard, 1817 -
Saint-Germain-en-Laye, 1887

Oeufs, quartier de potiron et bassine de cuivre sur un entablement

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'F. Bonvin 1854.'
à gauche sur l'entablement
46 × 38 cm

Provenance:
Galerie Jonas, Paris;
Collection Charles Sadler, Londres;
Vente anonyme ; Paris, Sotheby's,
19 juin 2007, n° 181

Bibliographie:
Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris,
Milan, 1979, p.210, n° 106, repr.

Eggs, pumpkin slice and copper basin on a ledge, oil on canvas, signed and dated, by Fr. Bonvin
18.11 × 14.96 in.

10 000 - 15 000 €

248

Thomas COUTURE

Senlis, 1815 - Villiers-le-Bel, 1879

Etude pour l'*Enfant aux bulles de savon*

Huile sur toile (Toile d'origine),
en camaïeu de brun
22,50 × 16,50 cm

Study for 'Soap Bubbles',
oil on canvas, by Th. Couture
8.86 × 6.50 in.

3 000 - 4 000 €

Cette délicate étude en camaïeu de brun est préparatoire à l'*Enfant aux bulles de savon* conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. Reprenant une iconographie ancienne, rappelant le caractère éphémère de l'existence, Thomas Couture en propose une version moderne à travers la figure de ce jeune écolier alangui.

Nous remercions Monsieur Thierry Cazaux de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.





249

Jules NOËL

Nancy, 1810 - Alger, 1881

Scène de plage

Aquarelle gouachée
Signée et datée 'JULES NOËL / 1875'
en bas à droite
24 × 41 cm

A beach, watercolour,
signed and dated, by J. Noël
9.45 × 16.14 in.

2 000 - 3 000 €

250

Thomas COUTURE

Senlis, 1815 - Villiers, 1879

Portrait d'homme, probablement un artiste, à la veste bleue, vers 1845

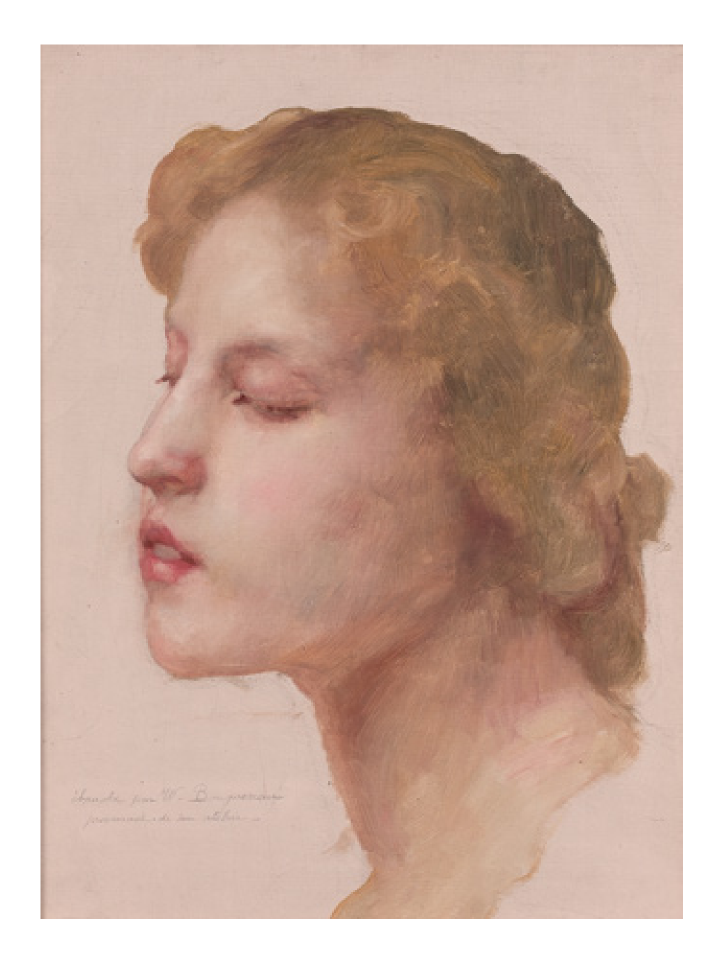
Huile sur toile (Toile d'origine)
Une étude au verso
75 × 69,50 cm

Portrait of a man, probably an artist,
in a blue jacket, oil on canvas,
by Th. Couture
29.53 × 27.36 in.

8 000 - 12 000 €

Nous remercions Monsieur Thierry Cazaux de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu (mars 2022).





251

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825 - 1905

Visage de jeune femme de trois-quarts, étude probable pour *La Vierge aux anges*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'ébauche par W - Bouguereau / provenant de son atelier -' au crayon en bas à gauche
35 × 27,50 cm

Provenance:
Acquis après des héritiers du peintre Paul Sieffert;
Collection particulière, Paris

A young woman's face, oil on canvas, inscribed, by W. Bouguereau
13.78 × 10.83 in.

8 000 - 12 000 €

Cette belle étude de visage de femme de trois quart a probablement servi à l'artiste pour l'un des anges de la *Vierge aux anges (Regina angelorum)*, présentée à l'Exposition universelle de 1900 et désormais au Petit Palais (fig. 1), ou bien pour l'une des Oréades dans le tableau du musée d'Orsay exposé au Salon de 1902.

Un avis de Louise d'Argencourt, en date du 29 juin 2005, sera remis à l'acquéreur.



Fig. 1



252

Charles-Raphaël MARÉCHAL

Metz, 1825 - Nogent-sur-Marne, 1888

Allégorie avec Napoléon III et l'impératrice Eugénie : La Sagesse et la Force présentant au couple impérial les grands desseins qui feront la gloire de leur règne, esquisse

Huile sur quatre feuilles de papier marouflées sur toile
52 × 79,50 cm
(Petits manques)
Sans cadre

Provenance:
Acquis par le grand-père de l'actuel propriétaire à la fin du XIXe siècle ;
Collection particulière, Paris

Allegory with Napoleon III and the empress Eugenie, oil on paper laid down on canvas, by Ch. R. Maréchal
20.47 × 31.30 in.

5 000 - 7 000 €

Au premier étage de l'aile Richelieu, les visiteurs du musée du Louvre peuvent admirer l'un des décors les mieux conservés du Second Empire, celui des appartements du ministre d'Etat de l'empereur, dits « Appartements Napoléon III ». Les travaux et le décor furent réalisés sous le mandat et la supervision du ministre Achille Fould, à partir de 1855. Les peintres Charles-Raphaël Maréchal et Louis-Jean-Noël Duveau se virent confier la décoration du grand salon et représentèrent les divers âges du Louvre de François Ier à Louis XIV sur les tympans et voussures et, au plafond, la Sagesse et la Force présentant à Napoléon III et à l'impératrice Eugénie les grands desseins qui feront la gloire de leur règne. C'est un modello préparatoire à cette ambitieuse composition, digne héritière des grands décors du XVIIe siècle où se côtoient dieux de l'Olympe, figures allégoriques, putti et couple impérial sur fond de ciel, que nous proposons ici. Présentant peu de variantes avec le plafond définitif, cette étude constitue un rare témoignage des travaux préparatoires à ce décor unique dans l'histoire du Louvre.



253

William Michael HARNETT

Clonakilty, 1848 - New York, 1892

Cornet de prunes sur un entablement

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée, datée et localisée 'WMHarnett. / München / 1881.' en bas à droite
28,5 × 38,5 cm

Provenance:
Vente anonyme; New York, William Doyle, 4 mai 1994, n°6/A ;
Vente anonyme; Londres, Christie's, 14 mars 1996, n°14;
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Aguttes, 21 octobre 2005, n°44b;
Vente anonyme; New York, Sotheby's, 5 avril 2012, n°34;
Collection particulière, Paris

Cone of plums on an entablature, oil on canvas, signed and dated, by W. M. Harnett
11.20 × 15.20 in.

15 000 - 20 000 €

254

André Jerzy MNISZECH

Wischnowitz, 1823 - Paris, 1905

Jeune femme alanguie dans une alcôve

Panneau parqueté
83 × 116 cm
(Restaurations)

Provenance:
Acquis dans le commerce parisien par les parents de l'actuel propriétaire dans les années 1930 (comme attribué à Winterhalter);
Collection particulière du Sud-Ouest de la France

A young woman reclining in an alcove, panel, by A. J. Mniszech
32.68 × 45.67 in.

20 000 - 30 000 €

Issu de la noblesse polonaise, André Mniszech s'installe à Paris en 1854. Il étudie avec Gigoux et Cogniet et devient un peintre réputé, réalisant notamment les portraits de nombreux compatriotes émigrés en France. Il constitue également, suivant en cela ses ancêtres, une remarquable collection d'œuvres d'art qui fut dispersée en avril 1902 et mai 1910.

Nous lui attribuons ce panneau pour des raisons à la fois techniques et stylistiques. Nous y remarquons la matière riche et sensuelle, la touche raffinée et les empâtements chers à Mniszech. Quant aux draperies faisant ressortir la blancheur du corps de la jeune femme, on les retrouve dans nombre de ses œuvres, tout comme la luminosité, l'intensité des blancs et la profondeur des rouges.

Quant au modèle, il s'agit très probablement d'Isabelle de La Gâtinerie (1840-1910), qui devint la seconde épouse du peintre en 1886. Dans tous les cas, cette œuvre, empreinte de douceur et de délicatesse, de sensualité, est d'un caractère très intime, ce qui explique qu'elle ne soit pas signée.

Notice complète sur artcurial.com.



254

255

Jules DESBOIS

Parçay-les-Pins, 1851 - Paris, 1935

Portrait de Lili Grenier

Médaillon en terre cuite
Signé 'J Desbois' à gauche
Diamètre : 52 cm

Provenance:
Collection du modèle;
Sa vente, Paris, Millon & Ass.,
13 juin 2022, n° 138

Portrait of Lili Grenier, terracotta medallion, signed, by J. Desbois
D. : 20.47 in.

35 000 - 50 000 €



Fig. 1

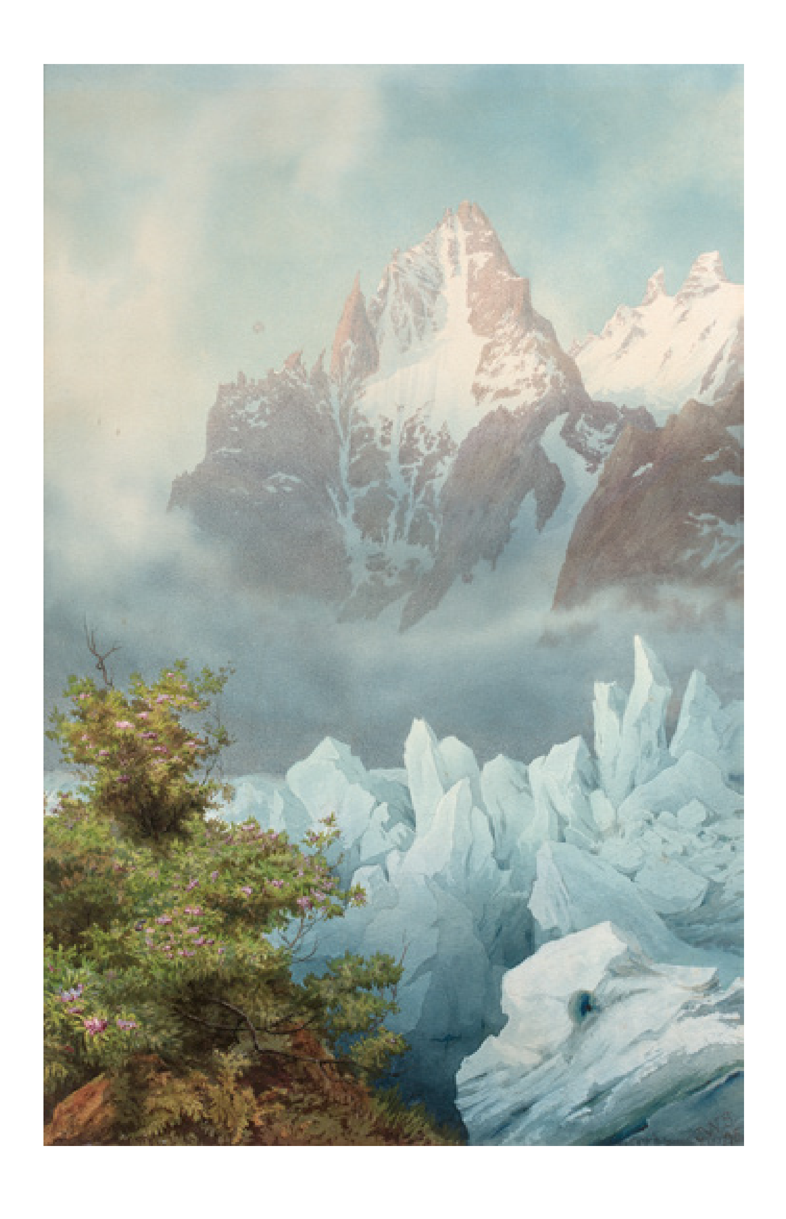
Alors que Jules Desbois peine à lancer sa carrière, c'est bien la rencontre qu'il fit avec Auguste Rodin dès 1879 qui lui donna le courage de persévérer. En effet, après des années de tergiversations, qui le verront entre autres travailler de l'autre côté de l'Atlantique, le sculpteur se résout à abandonner la sculpture faute de commandes. Mais en 1884, son ami Rodin l'embauche comme praticien, faisant renaitre sa détermination et surtout lui exposant une manière différente de créer, plus expressive et transgressive, loin de ses premières recherches encore très académiques. A son contact, Desbois se remet à sculpter pour son propre compte et réalise ses plus merveilleuses créations.

La terre cuite que nous présentons constitue un exemple remarquable du talent de Desbois pour les portraits, au contraire de Rodin qui reconnaissait lui-même éprouver certaines difficultés dans ce domaine. Toute l'humilité et l'humanité de cet artiste au parcours chaotique se ressentent dans ses bustes. Tous portent la marque, dans la profondeur des traits, d'une angoisse latente et ambigüe, hautement poétique. Mais l'érotisme n'est pas loin non plus, discret mais palpable, pour cette jeune femme à la chevelure sauvage. Celle-ci a aujourd'hui un nom, qui a très longtemps échappé aux historiens et spécialistes. En effet, quelques versions de cette sculpture existent, en marbre mais aussi en plâtre[1], mais pour aucun d'entre eux, l'identité du modèle n'avait été avancée. Le médaillon que nous présentons figure en réalité la célèbre Lili Grenier (fig. 1), muse de nombreux peintres modernes et dont la collection a été dispersée ces derniers mois. Lili est née Amélie Sans en 1853. Elle épouse le peintre Albert Grenier qui la fait entrer dans l'atelier de Fernand Cormon dont elle deviendra l'un des modèles les plus prisés, admirée pour sa grande beauté. Toulouse-Lautrec, Anquetin, Degas… tous les artistes qui croisent sa route rêvent de la portraiturer. Jules Desbois ne fait pas exception à la règle et sculpte son buste en marbre, aujourd'hui conservé au Petit Palais à Paris, nous proposant ainsi « sa » Lili Grenier. La redécouverte de notre terre, permet ainsi de combler un manque majeur dans la connaissance de l'œuvre du sculpteur.

Notre sculpture constitue un exemplaire unique, réalisé expressément par l'artiste à la demande de Lili. C'est aussi à sa demande que l'artiste intègre le portrait sculpté de la muse dans un médaillon aux contours réguliers seulement perturbés par de fragiles branches de gui subtilement suggérées en bas-relief. L'effet théâtral de notre objet est, par cet encadrement, assez prodigieux, l'envoûtant modèle paraissant en mouvement, comme s'échappant presque de son cadre.

1. Voir Collection Charles Auzoux, sa vente, Paris, Artcurial, 24 mars 2022, n°214.





256

James WHITTET-SMITH

Ecole anglaise, actif vers 1859-1886

Les Grands Charmoz au-dessus de la Mer de Glace, Chamonix

Aquarelle sur traits de crayon noir
Monogrammée et datée 'JWS / 75'
en bas à droite
59,50 × 39 cm
Sans cadre

The Grands Charmoz above the Sea of Ice, Chamonix, watercolour on pencil line, signed and dated, by J. Whittet-Smith 23.43 × 15.35 in.

2 000 - 3 000 €

257

Paul QUINSAC

Bordeaux, 1858 - 1929

La fontaine de jouvence

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'P. Quinsac / 1889'
en bas au centre
Toile de la maison Pignel-Dupont, Paris
82 × 55,50 cm

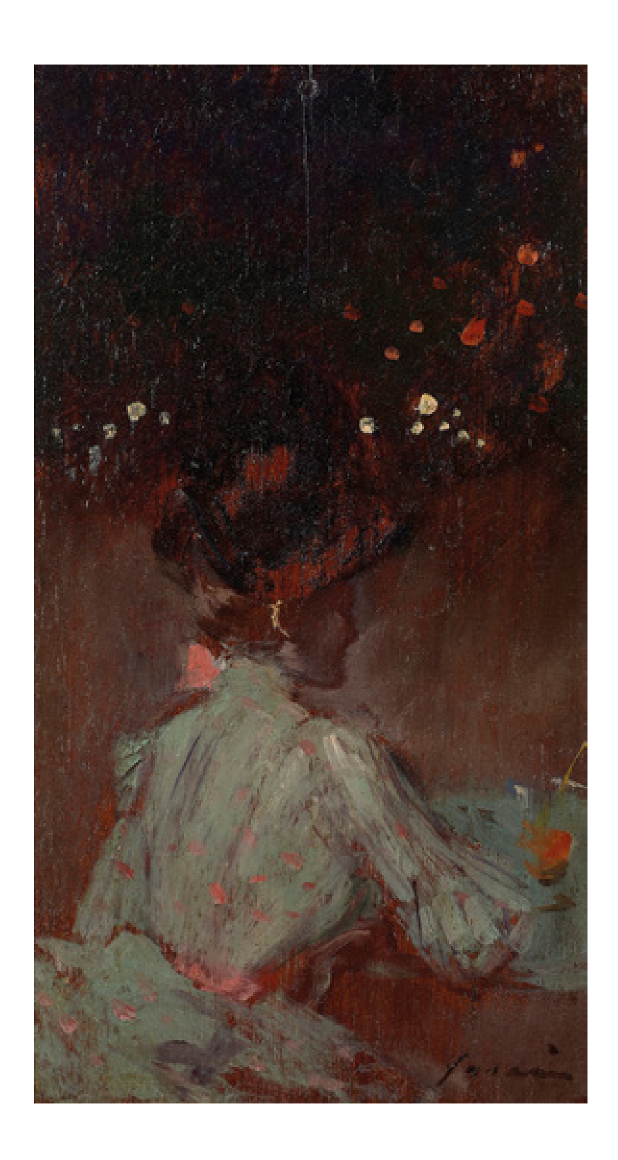
The Fountain of Youth, oil on canvas, signed and dated, by P. Quinsac 32.28 × 21.85 in.

20 000 - 30 000 €

En 1889, Paul Quinsac expose *La fontaine de jouvence* au Salon, proposant au public une belle jeune femme dans un sous-bois venue puiser une nouvelle jeunesse en se désaltérant à une source miraculeuse, ayant laissé au sol les oripeaux de la vieillesse. La critique salua ce grand tableau, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, et loua la fraicheur de son traitement et la beauté de la nature représentée. Cette reprise en petit format, datée de la même année, fut probablement commandée à l'artiste par un admirateur du Salon.



257



258

Jean-Louis FORAIN

Reims, 1852 - Paris, 1931

« Le soir au jardin de Paris »

Huile sur panneau
Signé 'forain' en bas à droite
Titré sur le montage au verso
16 × 8,50 cm

Provenance:
Collection Chapelier-Clergue;
Vente anonyme; Paris, Piasa,
14 décembre 2007, n°8;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Expositions:
Forain, Paris, Galerie Raphael Gérard,
1937, n° 24, une étiquette au verso
J.-L. Forain peintre, dessinateur et graveur, Paris, Bibliothèque nationale,
juin - septembre 1952, p.35, n° 157

Evening in the jardin de Paris, oil on panel, signed, by J. L. Forain 6.30 × 3.35 in.

10 000 - 15 000 €

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Louis Forain actuellement en préparation par Madame Florence Valdès-Forain.

259

Jean-Louis FORAIN

Reims, 1852 - Paris, 1931

Propriétaire et chevaux à l'écurie

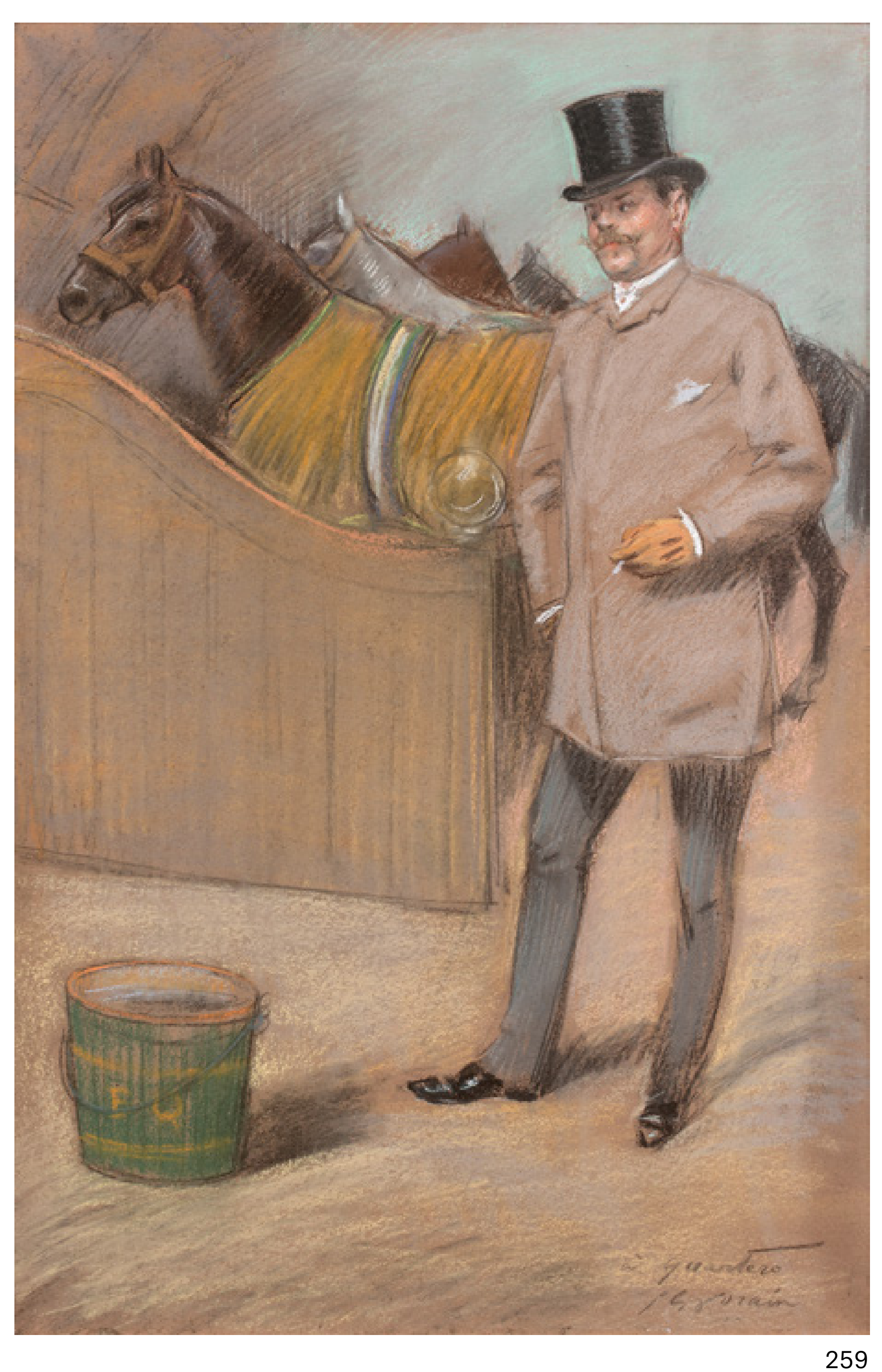
Pastel
Dédicacé et signé
'à quartero / JL Forain'
en bas à droite
72 × 48 cm

Provenance:
Succession Béhague-Ganay ;
Collection particulière, Bruxelles

Owner and horses at the stable, pastel, signed, by J. L. Forain 28.35 × 18.90 in.

12 000 - 18 000 €

Ce pastel sera inclus dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Louis Forain actuellement en préparation par Madame Florence Valdès-Forain. Un certificat en date du 2 juillet 1996 sera remis à l'acquéreur.



259



260

Georges BOTTINI

Paris, 1874 - Villejuif, 1907

Femme à sa toilette

Aquarelle et plume et encre noire
sur trait de crayon
Signée 'G Bottini' en bas à droite
30 × 35 cm
(Petite déchirure en bas à gauche)

Provenance:
Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Me Ader, 27 mars 2014, n° 71;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Woman at her toilet, watercolour,
signed, by G. Bottini
11.81 × 13.78 in.

3 500 - 4 000 €

261

Hans Joachim IHLE

Berlin, 1919 - 1997

Etalon pur-sang

Bronze à patine brun clair
Signé 'IHLE' sur la terrasse
60 × 70 cm

Purebred horse, bronze, brown patina, signed, by H. J. Ihle
23.62 × 27.56 in.

4 000 - 6 000 €



262

Roger GODCHAUX

Vendôme, 1878 - Paris, 1958

Deux lionnes à la rivière

Terre cuite
Signée 'Roger Godchaux' sur la base
12 × 19 × 10 cm

Provenance:
Offert à l'actuel propriétaire
dans les années 1970;
Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport:
Jean-François Dunand,
Xavier Eeckhout, *Roger Godchaux: œuvre complet*, Dijon, 2021, p.76-77,
proche des modèles répertoriés
sous les n° F03 et F03d

Two lionness at the river, terracotta, signed, by R. Godchaux
4.72 × 7.48 × 3,94 in.

4 000 - 6 000 €





263

Emile FRIANT

Dieuze, 1863 - Paris, 1932

« Peinture mystique »

Huile sur panneau
Signé et daté 'E. Friant. / 1901.'
en bas à gauche
30,50 × 24,50 cm

Expositions:
Salon de la société des amis des Arts, Nancy, 1901
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1904, n°491
Salon lyonnais des Beaux-Arts, 1906, n°219
Exposition des Beaux-Arts, Remiremont, 1907
Très probablement, *Exposition d'art français contemporain*, Strasbourg, château de Rohan, 2 mars - 2 avril 1907, hors catalogue, une étiquette au verso

Bibliographie:
Arsène Alexandre, *Emile Friant*, Paris, 1946, p.27

Mystical Painting, oil on panel, signed and dated, by E. Friant 12.01 × 9.65 in.

20 000 - 30 000 €

Emile Friant fut un peintre prolifique qui ne céda jamais aux sirènes de la modernité qui s'imposa avec fracas dans la seconde partie du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Notre artiste lorrain traversa l'Impressionnisme, le Fauvisme et le Cubisme sans jamais renier le naturalisme dont il fut l'un des plus brillant représentants.

Dans son style caractéristique, Friant nous offre à voir une séance de pose dans l'atelier d'un peintre qui semble réaliser une première esquisse d'un projet de décor religieux. Les premières touches sont posées sur la toile juchée sur le chevalet et montrent habilement le passage d'un modèle vivant à sa représentation picturale. Ce passage ne se fait pas sans les ajouts du peintre, fruits de son génie et de son imagination, qui ne laisseront pas indifférente la critique : « *La Peinture mystique* où un modèle nu à qui on ajoute des ailes, dit avec l'accent le plus lorrain du monde : « Des ailes à moi ! Pensez-vous ! » [1]».

Nous remercions l'Association Emile Friant de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau sur la base d'une photographie. Il sera inclus dans son catalogue raisonné numérique en préparation.

1. Emile Hinzelin, « L'art en Lorraine du XIXe siècle à nos jours », in *L'Art et les artistes. Numéro spécial : La Lorraine affranchie*, septembre 1916, p.53.

264

Charles LACOSTE

Floirac, 1870 - Paris, 1959

Vue de Bordeaux

Huile sur toile
Signée 'Charles Lacoste' en bas à droite
36 × 25 cm
(Restaurations)

A view of Bordeaux, oil on canvas, signed, by Ch. Lacoste
14.2 × 9.8 in.

6 000 - 8 000 €



265

André DEVAMBEZ

Paris, 1867 - 1944

Vue animée de la plage d'Yport

Huile sur carton
Signé et localisé 'André / Devambez / Yport' en bas à gauche
13,50 × 16,50 cm

The beach at Yport, Normandy, oil on cardboard, signed, by A. Devambez
5.31 × 6.50 in.

4 000 - 6 000 €



Dans son style si personnel, préfigurant presque les premiers peintres abstraits, André Devambez reprend un thème particulièrement plébiscité dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les plages de Normandie. Yport sera celle privilégiée par notre artiste qui réalisa plusieurs vues de ce site. La mise au carreau sous-jacente donnant valeur d'esquisse à notre carton, suppose qu'il pourrait s'agir de l'une des premières études de l'artiste, dès la fin du XIXe siècle.

266

Maximilien FIOT

Grand Pressigny, 1886 - Corbeil Essonne, 1953

Compagnie de sangliers

Bronze à patine brun-vert
Signé 'M. Fiot' et marques 'Susse Fres Edts Paris', 'cire perdue' et cachet rond du fondeur
28 × 84 × 18 cm

Provenance:
Acquis dans les années 1990 par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Normandie

Herd of boars, bronze, green-brown patina, signed, by M. Fiot
11.02 × 33.07 × 7.09 in.

8 000 - 12 000 €

Maximilien Fiot s'inscrit dans la longue liste des sculpteurs français animaliers au tournant des XIX[e] et XX[e] siècles. Mais contrairement à ses contemporains emportés par le tourbillon des courants Art Nouveau et surtout de l'Art Déco, Fiot inscrit son œuvre dans une veine plus réaliste. Suivant un processus créatif inspiré de ses glorieux ainés, il débute ses travaux par l'observation directe de la nature et de ses modèles, multipliant les études et s'attachant à rendre l'animal et son mouvement selon leur vraie ressemblance.

Le bronze que nous présentons, d'une grande puissance, reprend un thème cher à notre artiste. Les trois sangliers courant dans des sous-bois garnis d'une flore qui vient leur gratter le ventre, nous semblent sortir de leur base tant le mouvement est admirablement rendu par le sculpteur. L'invention de Maximilien Fiot est soutenue avec virtuosité par Susse et cette fonte à la cire perdue d'une qualité admirable.





267

Carlos SCHWABE

Altona, 1866 - Avon, 1926

Don Juan aux enfers

Crayon noir
Signé et daté 'CARLOS SCHWAB 97' et légendé 'Dessin pour les Fleurs du Mal' en bas à droite
19 × 11,20 cm
(Doublé)
Sans cadre

Don Juan in hell, black pencil, signed and dated, by C. Schwabe 7.48 × 4.41 in.

4 000 - 6 000 €

« Quand Don Juan descendit
vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole
à Charon,
Un sombre mendiant,
l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort
saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants
et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient
sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau
de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long
mugissement. »

Par ces deux quatrains débute *Don Juan aux enfers*, poème de Baudelaire tiré des *Fleurs du mal*. Le dessin que nous présentons est une étude préparatoire à l'illustration de ce poème, au sein d'un ensemble réalisé par Carlos Schwabe à partir de 1896 à la demande de l'éditeur Charles Meunier, personnalité incontournable du monde bibliophile parisien. Cette illustration, dont on connait plusieurs aquarelles et versions dès 1893 jusqu'à 1897 et 1899, n'a finalement pas été retenue pour figurer dans le livre publié en 1900.

Nous remercions Monsieur Jean-David Jumeau-Lafond de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après photographie ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.

En 1923, Drivier est l'un des fondateurs du Salon des Indépendants. Avec ses aînés Pompon, Bourdelle, Bernard et Despiau (tous, comme lui, des assistants de Rodin), et ses cadets Wlérick, Janniot, Osouf et Dejean, Drivier devient l'un des chefs de file de la sculpture moderne française et reçoit de nombreuses commandes privées et publiques, décoratives ou monumentales.

Alors que le travail de Drivier des années 1920-1950 évolue vers un plus sobre classicisme, *Adam et Eve* reste représentatif de sa première période plus expressive et charnelle, marquée par l'influence de son maître Auguste Rodin. Comme ce dernier, il s'inspire alors des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, lui reprenant ses corps outrageusement musclés et expressifs et ses attitudes en contrapposto. Notre représentation des deux héros de la Genèse constitue une référence directe aux fameux *Esclaves* du maître de la Renaissance, mise en relief par le travail appliqué de la patine volontairement laissée brute et imparfaite par l'artiste.

268

Léon-Ernest DRIVIER

Grenoble, 1878 - Paris, 1951

Adam et Eve

Plâtre patiné
Signée et datée 'DRIVIER 18'
sur la terrasse à droite
Hauteur : 79 cm

Adam and Eve, patinated plaster, signed and dated, by L. E. Drivier
H. : 31.1 in.

10 000 - 15 000 €



269

Emile FABRY

Verviers, 1865 - Bruxelles, 1966

« Vers l'Idéal »

Huile sur toile
Porte une signature et une date
'E FABRY / 1910' en bas à gauche
170,50 × 85,50 cm

Provenance:
Placé au dessus de la cheminée du salon de la maison-atelier du sculpteur Pieter Braecke construite par Victor Horta à Bruxelles, rue de l'Abdication, entre 1901 et 1903;
Collection particulière, Bruxelles

Expositions:
Emile Fabry 1865-1966, Bruxelles, centre culturel Woluwe-Saint-Pierre, salle Fabry, 15 mars - 11 juin 2000
Les Passions de l'Âme, Budapest, musée des Beaux-Arts, 12 octobre 2001 - 6 janvier 2002, p.76-77 et p.82, n° 34

Bibliographie:
Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps, cat. exp. Liège, musée de l'Art wallon, 1997, p.219-220, repr.
Jacqueline Guisset, *Emile Fabry 1865-1966*, Bruxelles, fonds du patrimoine Woluwe-Saint-Pierre, 2000, p.63-64, n° 79, repr.
Benoît Schoonbroodt, *Artistes belges de l'Art nouveau: 1890-1914*, Bruxelles, 2008, repr.

Towards ideal, oil on canvas, inscribed, by E. Fabry 67.13 × 33.66 in.

15 000 - 20 000 €



Fig. 1

Le titre de notre œuvre renvoie évidemment à l'idéalisme comme courant littéraire et pictural qui traversa le symbolisme belge au tournant des XIXe et XXe siècles. Insufflé notamment par Joséphin Péladan, la recherche de l'Idéal tel qu'il nous est enseigné pourrait tout aussi bien être définie comme un rejet du réel, rejet indispensable à la juste création purement intérieure et artistique. L'artiste doit libérer son esprit et son génie créatif de la réalité qui l'entoure, il doit arrêter de penser ce qu'il voit. L'art ne doit plus être le résultat de la pensée, mais la pensée doit découler de l'art. Ainsi, l'acte de création sera dégagé de l'instant présent afin de se déployer dans une forme d'intemporalité propre à l'idée. Cette recherche d'idéal artistique sera appuyée un temps par une pensée ésotérique qui gagna le symbolisme belge dans les années 1890. Cette nouvelle frénésie de la peinture belge verra se mélanger mysticisme, ésotérisme et occultisme, dans un mariage imparfait mais dont les fruits artistiques furent prodigieux, voyant naître parmi les plus grands chefs-d'œuvre de la peinture symboliste.

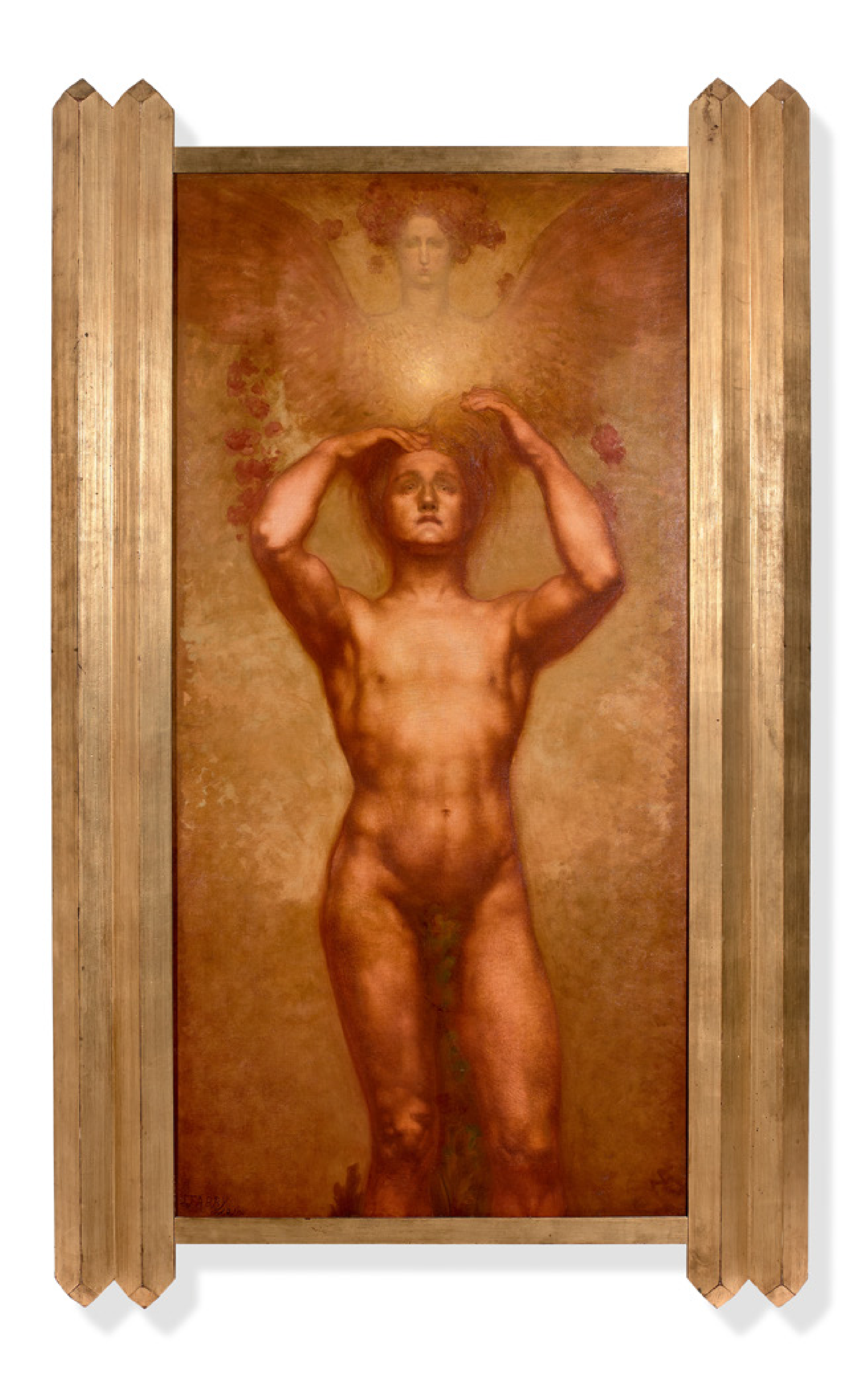
Emile Fabry fut incontestablement l'une des figures de proue de ce mouvement global, et plus précisément un artiste particulièrement impliqué dans la recherche de l'Idéalisme pictural. Ses premières œuvres témoignent de ces constantes investigations. Toute sa vie, il chercha à détacher son processus créatif de la contrainte du réel, à proposer à ses spectateurs une autre vision de la nature. Notre tableau, dans son camaïeu complexe que l'on croirait fait d'or et d'ocre, s'impose comme une œuvre emblématique dans la carrière de Fabry, mais aussi au sein de ce mouvement pictural. La tentation d'y voir une allégorie de la pensée pure, fière, insoumise au regard hypnotique et effrayant est grande, mais il nous semble interdit de proposer une seule lecture de ce tableau qui ne doit être que le point de départ de pensées aussi nombreuses que les spectateurs qui l'admirent.

Commandé à l'artiste par Victor Horta et Pierre Braecke, fidèles amis du peintre, notre tableau monumental peint en 1901 a le grand mérite de faire cohabiter trois des plus grands noms du symbolisme belge sous un même toit. En effet, notre tableau orna un dessus de cheminée placé dans le salon de la maison-atelier que l'architecte édifia pour le sculpteur entre 1901 et 1903 (fig. 1). Cette toile constitue l'un des plus merveilleux exemples des grands décors réalisés par le peintre à partir du début des années 1900, spécialité dont il devient l'un des plus brillants représentants et qui le fit entrer avec les honneurs dans la postérité.

La datation de l'œuvre revêt un double caractère fondamental et anecdotique intéressants. En effet, la date de 1901 telle qu'elle est traditionnellement entendue par les historiens correspond parfaitement à la réalité de cette toile et à l'importance de sa commande. Toutefois, la datation *1910* apposée sur notre toile nous questionne. En réalité, cette toile, décrochée de son emplacement quelques années plus tard, fut très probablement signée et datée par l'artiste en 1910. Fabry ne signait pas automatiquement ses œuvres, considérant cela comme accessoire. Plusieurs de ses décors, parmi lesquels ceux de l'Hôtel de ville de Saint-Gilles, ou du Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles montrent un écart parfois important entre l'année de réalisation de l'œuvre et la datation apposée par l'artiste.

« Vers l'Idéal » symbolise parfaitement ce que fut la peinture de Fabry et constitue l'une des œuvres les plus importantes du courant dans lequel elle s'inscrit. Et si l'Idéal est une fatalité, une éternelle espérance inaccessible, sur cette toile, Emile Fabry le touche presque du bout de son pinceau.

Nous remercions Jacqueline Guisset pour son avis sur cette œuvre et sa provenance, et pour son aide à la rédaction de cette notice.



ARTCURIAL



Antonin MOINE (1796 - 1849)
Chute d'un cavalier antique
Relief en bronze à patine brune
Signé 'Antonin Moine.' et monogrammé 'AM'
43 × 50 cm

Estimation : 10 000 - 15 000 €

PARIS ROMANTIQUE
Collection Brooks Beaulieu

Vente aux enchères :

Jeudi 10 novembre 2022 - 14h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Matthieu Fournier
+33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Jean-Baptiste André GAUTIER-DAGOTY (1740-1786)
Portrait de la reine Marie-Antoinette
Huile sur toile à vue ovale
Dim. à vue : 69 × 53 cm

COLLECTION DIDIER LUDOT & FÉLIX FARRINGTON

De Meissen à Memphis

Cette vente est organisée
en collaboration avec

CHRISTIE'S

Vente aux enchères :

Jeudi 17 novembre 2022

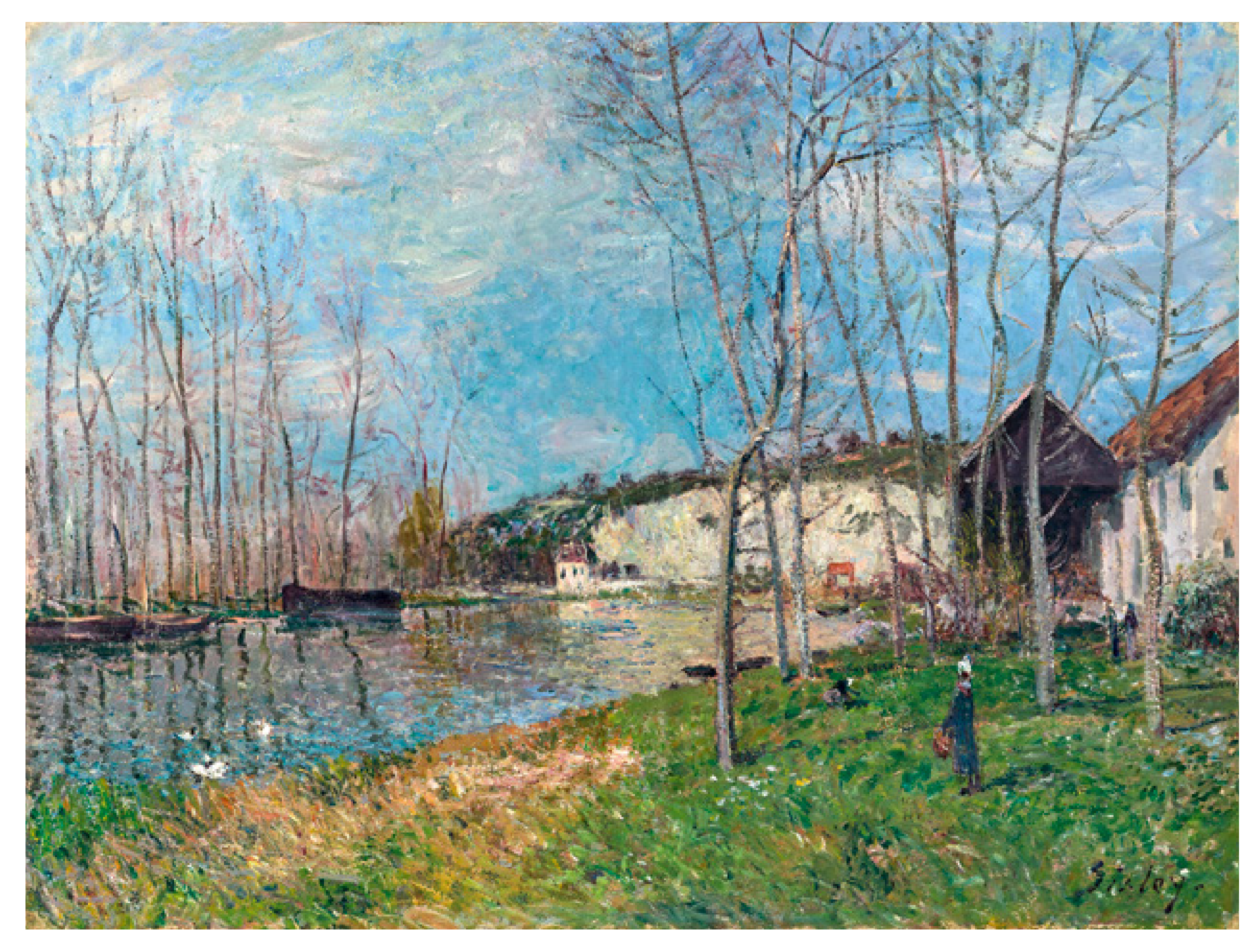
7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Maxence Miglioretti
+33 1 42 99 20 02
mmiglioretti@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Alfred SISLEY (1839-1899)
Printemps au bord du Loing - circa 1881
Huile sur toile
Signée en bas à droite "Sisley"
54 × 73 cm

Estimation : 1 000 000 - 2 000 000 €

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Ventes aux enchères :

Mardi 6 & mercredi 7 décembre 2022
20h & 14h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

www.artcurial.com



Pietro Bernini et attribué au jeune Gian Lorenzo Bernini, vers 1616-18 Samson avec un Philistin. Figure de fontaine en marbre blanc, gris veiné
H 152, socle L 57, P 52 cm. Prov : Albrecht Neuhaus, Würzburg. Collection privée européenne. Vente Lempertz Arts Décoratifs, 17 novembre 2022

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert.
L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelques défauts n'implique pas l'absence de tout autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie.
Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles.
Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un déposit.
Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles.Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.
Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.
À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un déposit de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le déposit de garantie sera renvoyé sous 72h.
Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire.Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis.Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots.En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.
Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 700 000 euros:
  26 % + TVA au taux en vigueur.
- De 700 001 à 4 000 000 euros:
  20% + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 4 000 001 euros:
  14,5 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE:
(indiqués par un ❍).
Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

3) La TVA sur commissions et frais d'importation peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE.
L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:
- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxe compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

4) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.
Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.
Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque.A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance.À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.
En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:
- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Sous réserve de dispositions spécifiques à la présente vente, les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.
L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.
Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE – REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice.
En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.
Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction.
Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet.
Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre…quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.
Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal judiciaire compétent du ressort de Paris (France).
Le Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris peut recevoir des réclamations en ligne (www.conseildesventes.fr, rubrique « Réclamations en ligne »).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

1. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.
Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates.
Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.
The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

2. THE SALE

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit.
Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer.
Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached.
The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices.
Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.
In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

1) Lots from the EU:

- *From 1 to 700,000 euros: 26 % + current VAT.*
- *From 700,001 to 4,000,000 euros: 20 % + current VAT.*
- *Over 4,000,001 euros: 14,5 % + current VAT.*

2) Lots from outside the EU: (identified by an ❍).In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.
An EU purchaser who will submit his intracommunity VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium.
The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means:
- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

4)The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.
Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full)

covering the costs of insurance and storage will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.
In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:
- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.
Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) With reservation regarding the specific provisions of this sale, for items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology.
Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state in entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.
The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.
Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.
Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed.
Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work.The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood…cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independant from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.
These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France. The Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris can receive online claims (www.conseildesventes.fr, section "Online claims").

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank:



V_14_UK

ARTS DES XXe & XXIe SIÈCLES

Art Contemporain Africain
Directeur: Christophe Person
Administratrice - catalogueur
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design
Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Justine Posalski
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administratrice senior:
Pétronille Esclattier
Administratrice:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design Italien: Justine Despretz
Design Scandinave: Aldric Speer
Design:Thibault Lannuzel

Bandes Dessinées
Expert: Éric Leroy
Spécialiste junior:
Saveria de Valence, 20 11
Administrateur junior:
Léonard Philippe, 20 11

Estampes & Multiples
Spécialiste: Karine Castagna
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Léonard Philippe
Expert: Isabelle Milsztein

Impressionniste & Moderne
Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero,
Louise Eber
Spécialiste junior:
Florent Wanecq
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie
Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain
Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrices junior:
Louise Eber, 20 48
Sara Bekhedda

Urban Art
Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Léonard Philippe

ARTS CLASSIQUES

Archéologie, Arts d'Orient & Art Précolombien
Catalogueur:
Lamia Içame, 20 75
Administratrice:
Solène Carré
Expert Art Précolombien:
Jacques Blazy
Expert Art de l'Islam:
Romain Pingannaud

Art d'Asie
Directrice:
Isabelle Bresset
Experts:
Philippe Delalande,
Qinghua Yin
Administratrice junior:
Xinhao Bu

Livres & Manuscrits
Directeur: Frédéric Harnisch
Administratrice junior:
Ambre Cabral de Almeida,
16 58

Maîtres anciens & du XIXe siècle: Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection
Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Spécialiste:
Elisabeth Bastier
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07

Mobilier & Objets d'Art
Directrice: Isabelle Bresset
Expert céramiques:
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie:
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administratrice:
Charlotte Norton, 20 68

Orientalisme
Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice:
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes / Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle
Expert armes: Gaëtan Brunel
Expert numismatique:
Cabinet Bourgey
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 17 10

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection
Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialiste:
Antoine Mahé, 20 62
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Responsable des relations
clients Motorcars:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Administratrice:
Sandra Fournet
+33 (0) 1 58 56 38 14
Consultant:
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine
Directeur: Matthieu Lamoure
Responsable:
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection
Directrice:
Marie Sanna-Legrand
Expert: Geoffroy Ader
Consultant:
Gregory Blumenfeld
Spécialiste:
Claire Hofmann, 20 39
Administratrice:
Céleste Clark, 16 51

Joaillerie
Directrice: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Catalogueur -
business developer:
Marie Callies
Administratrice senior :
Louise Guignard-Harvey

Mode & Accessoires de luxe
Spécialiste
Alice Léger, 16 59
Spécialiste junior:
Clara Vivien
+33 1 58 56 38 12
Administratrice:
Solène Carré

Stylomania
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 17 10

Vins fins & Spiritueux
Experts:
Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste:
Marie Calzada, 20 24
Administratrice:
Solène Carré
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires :
Maxence Miglioretti
Clerc: Pearl Metalia, 20 18
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim

VENTES PRIVÉES

Anne de Turenne, 20 33

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain
Anne-Claire Mandine
Maxence Miglioretti

FRANCE

Bordeaux
Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Lyon
Françoise Papapietro
+33 (0)6 30 73 67 17
fpapapietro@artcurial.com

Montpellier
Geneviève Salasc de Cambiaire
+33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Strasbourg
Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal: Valérie Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées Marcel Dassault 75008 Paris
T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit: initiale(s) du prénom et nom @artcurial.com, par exemple: Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit: +33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

International senior advisor:
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne
Directrice: Miriam Krohne
Assistante: Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Autriche
Directrice: Caroline Messensee
Rudolfsplatz 3 - 1010 Wien
+43 1 535 04 57

Belgique
Directrice: Vinciane de Traux
Assistant: Simon van Oostende
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine
Consultante: Jiayi Li
798 Art District,
No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
+86 137 01 37 58 11
lijiayi7@gmail.com

Espagne
Représentant Espagne:
Gerard Vidal
+34 633 78 68 83

Italie
Directrice: Emilie Volka
Assistante: Lan Macabiau
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc
Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrice:
Lamya El Belghiti
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco
Directrice : Olga de Marzio
Responsable des opérations
et de l'administration:
Julie Moreau
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert

ASSOCIÉS

Directeurs associés:
Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-Legrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseil de surveillance et stratégie
Francis Briest, président

Conseiller scientifique et culturel:
Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:
Francis Briest
Olivier Costa de Beauregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR
Président directeur général:
Nicolas Orlowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA
Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Directrice générale adjointe, administration et finances:
Joséphine Dubois
Assistante: Emmanuelle Roncola

Responsable service juridique clients:
Léonor Augier

Comptabilité des ventes
Responsable: Nathalie Higueret
Comptable des ventes confirmé: Audrey Couturier
Comptables:
Solène Petit
Anne-Claire Drauge
20 71 ou 17 00

Comptabilité générale
Responsable: Sandra Margueritat Lefevre
Responsable adjointe: Marion Bégat Alcazar
Comptables:
Arméli Itoua
Aïcha Manet
Gestionnaire experts et apporteurs:
Anna Ercolani

Responsable administrative des ressources humaines:
Isabelle Chênais, 20 27

Service photographique des catalogues
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock: Lionel Lavergne
Joël Laviolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Responsables adjoints: Mehdi Bouchekout
Louis Sevin
Coordinatrice logistique:
Gabrielle Moronvallé
Magasiniers: Clovis Cano
Denis Chevallier
Jason Tilot
Ismaël Bassoumba

Transport et douane
Responsable: Marine Viet, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
shipping@artcurial.com

Services généraux
Responsable: Denis Le Rue

Bureau d'accueil
Responsable accueil,
Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Mizlie Bellevue
Justine Deligny
Laura Desjambes

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Adjointe de la Directrice: Marie Auvard
Administratrices: Pamela Arellano-Zameza
Victoire Jungers
bids@artcurial.com

Marketing
Directrice: Lorraine Calemard, 20 87
Chefs de projet:
Marine de Sigy, +33 1 42 25 64 38
Claire Corneloup, 16 52
Assistante marketing: Pauline Leroy, 16 23
Responsable Studio Graphique:
Aline Meier, 20 88
Graphiste junoir: Rose de La Chapelle, 20 10
Chargée CRM: Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Directrice: Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse: Deborah Bensaid, 20 76
Community Manager:
Juliette Martin-Garcia, 20 82

ORDRE DE TRANSPORT
SHIPPING INSTRUCTIONS

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner par mail à : **shipping@artcurial.com**

Enlèvement & Transport

○ Je ne viendrai pas enlever mes achats et je donne procuration à M. / Mme. / La Société

____

____

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

○ Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: _______________

Facture n°: _______________

Nom de l'acheteur: _______________

E-mail: _______________

Nom du destinataire et adresse de livraison (si différents de l'adresse de facturation):

____

____

Étage: _______ Digicode : _______________

N° de téléphone: _______________

Code Postal: _______ Ville: _______________

Pays: _______________

Email: _______________

Envoi par messagerie Fedex

(sous réserve que ce type d'envoi soit compatible avec votre achat)*

○ Oui ○ Non

*Merci de bien vouloir noter que pour des raisons de sécurité, les cadre et verre ne peuvent pas être envoyés par messagerie et seront enlevés

Instructions Spéciales

○ Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

○ Autres : _______________

Conditions générales d'achats et assurance

L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions, Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

○ J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat

○ Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

Le retrait de tout achat s'effectue sur rendez-vous auprès de stocks@artcurial.com uniquement, au plus tard 48 heures avant la date choisie. Une confirmation vous est adressée par retour de mail avec les coordonnées du lieu d'entreposage et le créneau horaire retenu.

Stockage gracieux les 90 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage de 50 € HT à 150 € HT par lot et par semaine seront facturés par Artcurial, toute semaine commencée est due en entier. Le prix varie en fonction de la taille de chaque lot. A ces frais se rajouteront les frais de transport vers un entrepôt situé en France.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots may be collected by appointment only, please send an email to stocks@artcurial.com *to request the chosen time slot, 48 hours before the chosen date at the latest.*

The storage is free of charge over a period of 3 months after the sale. Once the period is over, Artcurial will charge a storage fee of 50 € to 150 € + VAT per lot, per week, plus shipping fees to a warehouse in France.

You have acquired a lot and you request Artcurial's help in order to ship it. Your request has to be emailed to : ***shipping@artcurial.com***

Shipping Instructions

○ *My purchase will be collected on my behalf by: Mr/Mrs/ the Company*

____

____

I order to collect my property, she/he will present a power of attorney, hers/his ID and a connection note (the latter applies to shipping companies only)

○ *I wish to receive a shipping quote:*

Sale date: _______________

Invoice n°: _______________

Buyer's Name: _______________

E-mail: _______________

Recipient name and Delivery address (if different from the address on the invoice:

____

____

Floor: _______ *Digicode :* _______________

Recipient phone No: _______________

ZIP: _______ *City:* _______________

Country: _______________

Recipient Email: _______________

Integrated air shipment - Fedex

*(If this type of shipment applies to your purchase)**

○ *Oui* ○ *Non*

** Kindly note that for security reason frame and glass are removed*

Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage which may occur after the sale.

○ I insure my purchase myself

○ *I want my purchase to be insured by the shipping company*

Moyens de paiement / *Means of payment*

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture d'achat et de tous les frais afférents / *No shipment can take place without the settlement of Artcurial's invoice beforehand*

○ Carte bleue / *Credit card*

○ Visa

○ Euro / Master cards

○ American Express

Nom / *Cardholder Last Name:* _______________

Numéro / *Card Number (16 digits):* ____ / ____ / ____ / ____

Date d'expiration / *Expiration date:* __ /__

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

J'autorise Artcurial à prélever la somme de :
I authorize Artcurial to charge the sum of: _______________

Nom / *Name of card holder:* _______________

Date: _______________

Signature (obligatoire) / *Signature of card holder (mandatory):*

Date: _______________

Signature:

ORDRE D'ACHAT
ABSENTEE BID FORM

Maîtres anciens & du XIXᵉ siècle - Tableaux, dessins, sculptures
Vente n°4217
Mercredi 9 novembre 2022 - 18h
Paris — 7, Rond-Point des Champs-Élysées Marcel Dassault

○ Ordre d'achat / *Absentee bid*

○ Ligne téléphonique / *Telephone*
(Pour tout lot dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards)

Téléphone pendant la vente / *Phone at the time of the sale:*

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Nom / *Name* : ______________________
Prénom / *First name* : ______________________
Société / *Compagny* : ______________________
Adresse / *Address* : ______________________
____
Téléphone / *Phone* : ______________________
Fax : ______________________
Email : ______________________

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité), si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.
Could you please provide a copy of your id or passport? If you bid on behalf of a company, could you please provide an act of incorporation?

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous.
(les limites ne comprenant pas les frais légaux).

I have read the conditions of sale printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

Lot	Description du lot / *Lot description*	Limite en euros / *Max. euros price*
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€

Les ordres d'achat et les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente.
Le service d'enchères téléphoniques est proposé pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500€.

To allow time for processing, absentee bids and requests for telephone bidding should be received at least 24 hours before the sale begins. Telephone bidding is a service provided by Artcurial for lots with a low estimate above 500€.

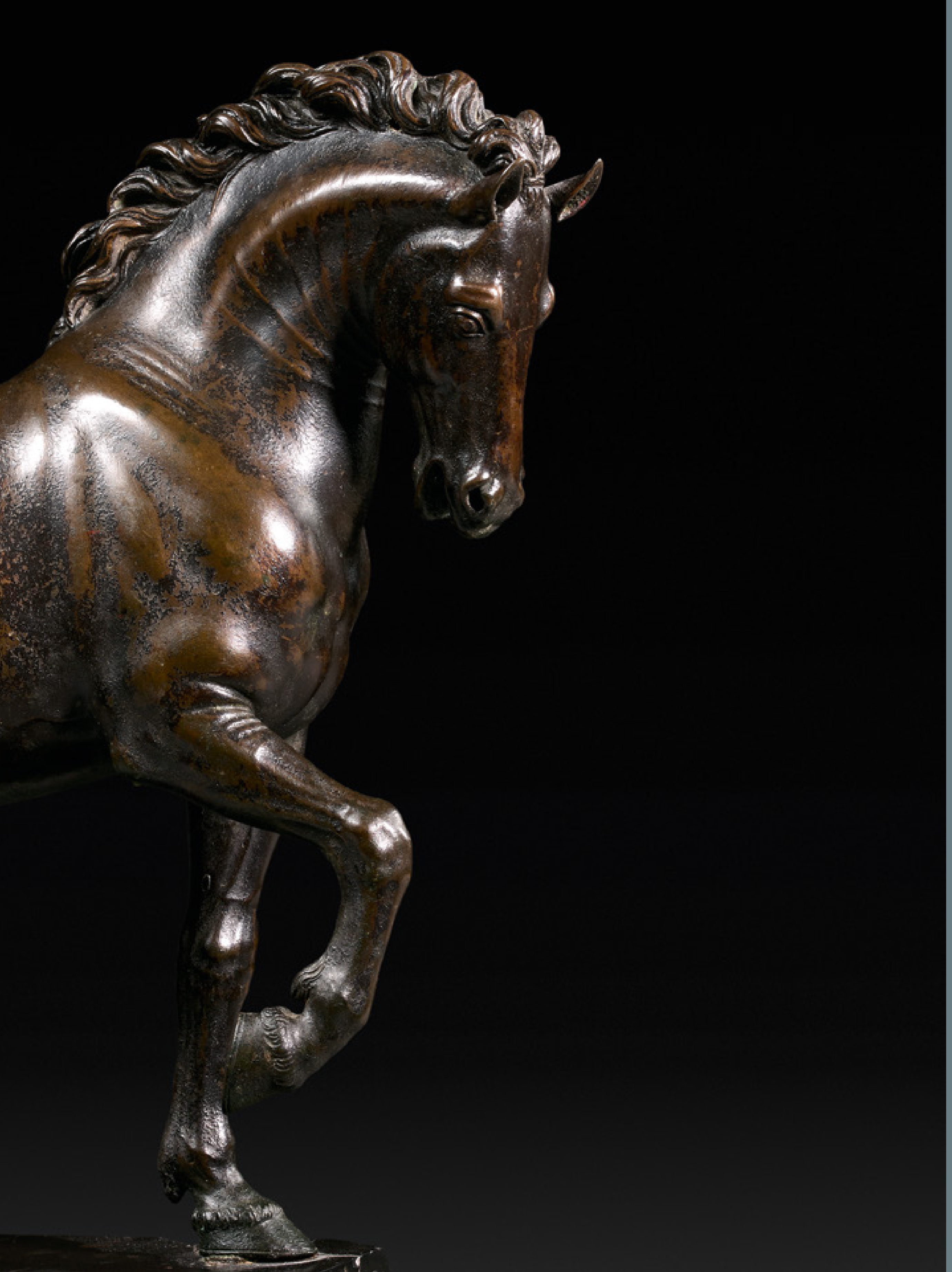
Date et signature obligatoire / *Required dated signature*

À renvoyer / *Please mail to:*

Artcurial SAS
7 Rond-Point des Champs-Élysées Marcel Dassault - 75008 Paris
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com



Lot n°161, Attribué à Antonio Susini, *Cheval au passage, d'après un modèle de Jean Bologne, dit Giambologna (détail)*, p.102-105

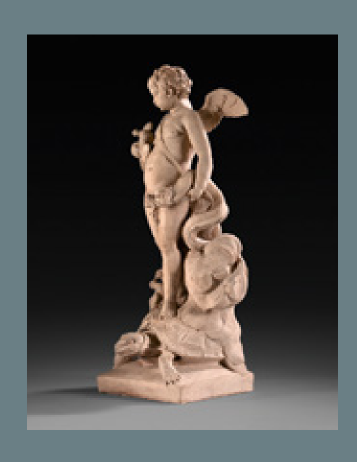




Lot n°130, Jean-Siméon Chardin, *Marmite de cuivre, choux-fleurs et égrugeoir avec son pilon sur un entablement* (détail), p.52-55

MAÎTRES ANCIENS & DU XIXe SIÈCLE

Mercredi 9 novembre 2022 - 18h
artcurial.com



ARTCURIAL